This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ML 1F81 P
MUS
5663
707

Digitized by Google

MUS
5663
707

Harvard College Library

FROM

By Exchange.

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE SPRACHE

IN

R. WAGNER'S DICHTUNGEN.

VON

HANS VON WOLZOGEN.

Aus der Bibliothek von
Joseph [illegible]

LEIPZIG.

VERLAG VON EDWIN SCHLOEMP

1878.

Digitized by Google

Mus 864.1.905
Mus 5663.707
By exchan
Columbia University Library

An Stelle eines Motto's.

„Endlich mag es wohl sein, dass der Herausgeber hier und da durch seine Sprache, durch neugebildete Wörter, welche der Stil des Werkes zu erfordern, die anderweite Analogie nicht zu missbilligen schien, selbst durch Purismus, Manchen ein Aergerniss geben wird. Er will darüber nicht rechten, noch etwa das Lessingische „jeder Mensch hat seinen Stil wie seine Nase" für sich anführen, sondern nur zu etwaniger Sühne versichern, dass er bei all' dem sich und keinem Einzelnen so viel Gewalt über die Sprache einräumen oder erlauben würde, wie Viele unter uns wohl thun, indem er allerdings die Sprache auch für ein Naturgewächs hält und ihr wohl ihr Recht lassen mag; dass er aber andrerseits freilich auch nicht die unfreie Zahmheit kennt, welche keine Linie über das Gegebene, Fertige hinauszugehen wagt, ja wohl gar sich scheut manches Gute, Tüchtige wieder aufzunehmen, was Zeit, Mode, Ueberfeinerung und alle Verzärtelung bei Seite gebracht hat. Er weiss es wohl, dass jede Zeit ihr Gepräge, auch hinsichtlich der Sprache hat; aber auch, dass, da die Anschauung das Wort prägt, Eine Zeit, wie z. B. die unsrige, sich nicht schämen darf, diese oder jene Anschauung einer Andern sich wieder gelegentlich anzueignen, zumal da manche, so gut wie sittliche Eigenschaften, so sehr über aller Zeit stehen, dass sie jeder zusagen und frommen. Beruht denn aber überhaupt nicht alle Bildung auf Mittheilung? Ja, ist sie nicht, wie Goethe trefflich sagt: Mittheilung? Wollte man ihm dabei den Vorwurf machen, dass er etwa nur nicht den vorhandenen und bräuchlichen Sprachstoff zu handhaben und gewandt genug zu gebrauchen verstehe, so will er dies gern über sich ergehen lassen, wenn man ihn nur nicht der Gedankenlosigkeit, oder auch der Ziererei, oder gar Deutschthümelei bezichtigt, welch' letztere zumal ihm, eben seiner tieferen Achtung deutscher Art und Kunst wegen, ganz fern liegt. —"

Adolf Wagner, der Oheim Richard Wagner's,
in der Vorrede zu seiner Bearbeitung von Murray's „europäischem Sprachenbau," Leipzig 1825.

Digitized by Google

Vorwort.

Die in meiner Schrift „poetische Lautsymbolik, psychische Wirkungen der Sprachlaute“ versprochene Ergänzung liegt nun hier in einer grösseren Arbeit vor, der ich daher auch einen entsprechenden, wenn zwar für den ersten Blick minder verständlichen, erst aus der Lektüre selbst sich erklärenden zweiten Titel: „musikalische Sprachbildung, stilistische Wirkungen des lyrischen Geistes“ geben zu müssen meinte. Dort ging ich von der mehr ästhetischen Betrachtung einer Kunstform, am Beispiele eines Wagnerischen Werkes, aus: um statistisch begründete Gesetze für ein hochwichtiges, besonders über den Ursprung der Sprache aufklärendes Phänomen, die psychischen Wirkungen der Sprachlaute, also speziell philologische Resultate, zu gewinnen. Hier ist meine Betrachtung desselben Beispiels mehr philologisch, das Resultat aber durchaus von ästhetischer Bedeutung, indem es dabei die stilistischen Wirkungen des Geistes der Musik auf die dichterische Sprache festzustellen galt. Das Philologische habe ich, da es also weniger für Philologen als für Künstler und Kunstfreunde bestimmt war, möglichst populär gehalten, wie es mir auch der nächste Zweck der Arbeit gebot, die kürzer gefasst im seither aufgelösten Leipziger Wagner-Vereine zum Vortrage kommen sollte.

Als Pendant stellte ich neben den dichtenden Musiker durchweg den lyrischen Dichter, Goethe, dessen reiche Bei-

Digitized by Google

steuer zu meiner Exempelsammlung schliesslich Denen genügen mag, die den eigentlichen Grund und Zweck der ganzen Untersuchung nicht begreifen, sondern ihre Beruhigung über etwas Ungewöhnliches einzig aus dem Beispiele einer grossen todten Autorität gewinnen können. Ich selbst habe aber sicherlich nicht in dieser Meinung den höchsten Dichtergenius in meine Blätter eingeführt, sondern allein um der intimen Verwandtschaft willen, die gerade ihn als lyrischen Sprachkünstler mit unserm verehrten Meister des lyrischen Dramas verknüpft.

Bayreuth, am Geburtstage Wagners, 1878.

Hans von Wolzogen.

Digitized by Google

Inhalt.

Vorwort III

Einleitung 3

I. Zur künstlerischen Stilistik 9

a. Allgemeine Betrachtungen 11

b. „Schwulst" und Abbreviatur. 16

c. Antithese, Oxymoron, Paradoxon, Wortspiel 19

d. Epitheta 28

e. Metapher, Symbolik, Allegorie, Gleichniss 32

f. Sentenzen und Sprichwörtliches 43

II. Zur grammatischen Stilistik 47

a. Periodenbau 49

b. Inversion 53

c. Vermeidung der Konjunktionen 57

d. Kasusgebrauch 63

III. Zu Wortbildung und Wortgebrauch 67

a. Allgemeine Betrachtungen 69

b. Komponirung und Entkomponirung 74

c. Wortbedeutung 83

d. Die neun „seltsamen" Worte 93

e. Jauchzer-Bildungen 100

f. Flexion 102

Schlussbetrachtungen 109

Digitized by Google

Digitized by Google

Musikalische Sprachbildung.

Stilistische Wirkungen des lyrischen Geistes.

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung.

Goethe sagte einmal zu Eckermann: „wäre ich jung und verwegen genug, so würde ich absichtlich gegen alle technischen Grillen verstossen, ich würde Alliterationen, Assonanzen und falsche Reime, Alles gebrauchen, wie es mir käme und bequem wäre, aber ich würde auf die Hauptsache losgehen und so gute Dinge zu sagen suchen, dass Jeder geneigt sein sollte es zu lesen und auswendig zu lernen". Nun, über solch einen Ausspruch, wenn er etwa heute aus nichtgoetheschem Munde geschähe, würden wohl gar Vielen unsrer jetzigen litterarischen Kritiker die Haare einzeln zu Berge stehen. Was ist das auch für ein Verlangen? Sie sollen etwas lesen und auswendig lernen, wo sie doch nur gewohnt sind auswendig zu lesen und nichts zu lernen. In der That, je mehr man in den heute üblichen journalistischen Kritiken über wahrhaft bedeutende poetische Werke ein ernstliches tief heraus empfindendes Verständniss für den Inhalt, den ideellen Gehalt, zu vermissen hat, je mehr trifft man ein peinlich dringendes Verlangen nach der Form. Das sieht dann höchst künstlerisch besorgt und besonnen aus, ist aber nichts als eine Verlegenheits-Ausflucht aus dem unheimlichen, unbegriffenen oder gefährlich dünkenden Inhalte heraus an die Oberfläche, woran haftend der Kritiker in den Augen des Publikums ganz bei der Sache bleibt, ob er gleich mit der Sache nicht das Geringste zu thun hat oder zu thun haben will. Und dabei ist dieser Ruf nach der Form in unsrer modernen Zeit so unendlich komisch! Denn was sie unter Form begreift, das ist vielmehr die baare Formlosigkeit. Die lebendige Form, die ein lebendiger Inhalt als adäquaten Ausdruck mit Nothwendigkeit aus sich selbst herauswirkt, diese echte Form wird ganz und gar verwechselt mit der Kon-

Digitized by Google

vention; das ist aber eine todte Form, die keinem lebendigen Inhalt entspricht, die, statt von innen heraus entwickelt zu sein, von aussen aufgelegt wird, die man nicht wirkt, sondern der man sich fügt, eine Form des gesellschaftlichen Lebens, nicht der freien Kunst. Einen Inhalt aber, der seine Form erst von aussen empfängt, nenne ich formlos, und solch eine Formlosigkeit finde ich überall im modernen Leben, auch wo es sich den künstlerischen Anstrich giebt. Gehen wir durch die neuen Strassen unsrer Städte, so zeigen uns alle Gebäude eine aufgeklebte Konventionsform, aber von keinem können wir sagen, es habe seine Form aus sich selbst bedungen, so dass sie der natürliche plastische Ausdruck des Inneren, der architektonischen Idee sei. Durchlesen wir ein grosses modernes Journal, wozu die Autoritäten jeder Sphäre unseres geistigen Lebens ihre Beiträge geliefert, so finden wir durchweg denselben konventionellen Stil, wie ihn im selben glatt-gewandten Charakter mit all seinen logischen Lüderlichkeiten jeder beliebige Zeitungs-Reporter geliefert hätte, weil er nun einmal der herrschende Stil der Jetztzeit ist. Das ganze Blatt könnte ein Einziger geschrieben haben.*) Mit dem Schwinden des individuellen Stils entschwindet aber unsrer Litteratur immer mehr der künstlerische Charakter; und mit dem Schwinden des Sinnes für diesen künstlerischen Charakter entschwindet auch selbst der Kunst immer mehr der individuelle Stil. Er wird ja von der Kritik, die jenen Sinn repräsentirt, einfach nicht mehr gelitten. Man denke daran, was z. B. der eigenartige Stil in Freytag's „Ahnen" von Seiten der Kritik hat erleben müssen. Es wird gar nicht mehr gefragt: entspricht die Form dem Inhalte? sondern: entspricht sie der allgemein herrschenden, konventionellen Form? Erstere Frage setzt freilich voraus, dass der Kritiker zunächst den Inhalt verstehe und zu beurtheilen wisse, ob er an sich berechtigt und einer eigenthümlichen Formentwickelung würdig und fähig sei. Dieser Schwierigkeit überhebt man sich

*) Vgl. über den Stil der Jetztzeit u. A.: R. Wagner's Schriften VIII, 284 ff.; Nietzsche, unzeitgemässe Betrachtungen I, 76 ff.; K. Fuchs, Symptome, Musik. Wochenbl. IV, 81 ff.; v. Wolzogen, in Herrigs Archiv LIII, 199 ff. u. Deutsche Warte VII, N. 4, S. 227 ff.

Digitized by Google

aber leicht, wenn man überall nur nachsieht, ob der Autor im herkömmlichen wissenschaftlichen oder poetischen Jargon geschrieben, und danach dann womöglich auch den Werth des Inhaltes bemisst. Für solchen Geist muss der individuelle Stil allerdings etwas sehr Unangenehmes sein, und schlecht bestünde er vor der grossen Vergangenheit, wenn er es nicht so bequem hätte vor ihr als dem Gewesenen ehrfurchtsvoll grüssend mit einem einfachen: „das ist klassisch!“ vorüber zu gehen, was ungefähr so viel zu bedeuten hat als: „ich empfehle mich Ihnen!“ Es ist aber nichts Grosses entstanden, ohne dass es seinen individuellen Stil mitgebracht hätte. Wird einmal auch auf dem Parnass der Genien die Konvention eingeführt, so werden die Genien aufhören ihn zu bevölkern. — Lessing — Goethe — Schiller — wie spricht ein Jeder seine eigenste Sprache! Ehe er den Mund geöffnet, hat sie Niemand je geredet: sie kann ihm nur nachgeplappert werden. Und wiederum ein jedes ihrer Werke hat seinen besonderen individuellen Stil. Man vergleiche die Sprache des Götz mit der der Iphigenie, die der Goethe'schen Lyrik mit der in Hermann und Dorothea, die des Werther mit der des Meister. Da ist keine zu verkennen und zu vertauschen, eigenlebig, neu und unvergleichlich stehen sie da in der Geschichte der deutschen Dichtkunst und Sprache. Und das ist so allbekannt, so zweifellos, dass man lächerlich wird, wenn man es nur noch erwähnt. Aber wehe, wenn die Vergangenheit sich einfallen liesse einmal wieder Gegenwart zu werden! Sofort würde dasselbe Allbekannte dann zum allerneusten Verbrechen. Es scheint, als könnte die Menschheit das Genie nur von hinten erkennen, wenn es sich wieder entfernt hat; so oft es ihr Angesicht vor Angesicht getreten, ist das Genie ihr nur das Ewig-Genirliche gewesen. Das Genie aber genirt sich nie; es geht seinen eigenen Weg immer auf die „Hauptsache“ los und redet die „guten Dinge“, die es zu sagen hat, in der eigenen Sprache, die ihnen gebührt. Das ärgert dann um so mehr die Genirten, und die Aergerlichen werden leicht boshaft, dergestalt, dass man es immer wieder erleben muss, wie sich in einem Volke seine Fähigkeit zum Schlechten erst völlig offenbart, wenn ein Genie auf seine grosse Weise ihm neue gute Dinge sagt. Dann

Digitized by Google

steigen die schmutzigen Wogen der Bosheit aus dem Bette der Beschränktheit oft zu ganz unglaublicher Höhe, und der Genius wird zum Gemeinheitspiegel der Nation.

Unsre Zeit hat das Glück, dass ihr wieder einmal solch ein seltenes grosses Genie, ein Künstler geboren ward, der ihr einen neuen, originalen, grossartigen und reichen Inhalt zu bieten hatte und diesem, weil er eben wahrhaft bedeutend und bietenswerth war, auch eine neue, ihm eigenthümliche, grossartige und reiche Form zu geben wusste. Wie konnte das Gesammtkunstwerk Richard Wagners zu seiner Erscheinung sich herkömmlicher Formen bedienen, da es doch von allem „Herkommen" abwich? Aber, wird man sagen, es besteht ja nur aus einer Vereinigung der Einzelkünste, deren jede dabei doch ihre herkömmliche, uns verständliche Form hätte behalten können, und in deren Vereinigung Wagner, wenn er es denn durchaus wollte, immer noch original genug gewesen wäre. Ja, was wäre das aber auch für eine elende Vereinigung gewesen: solch eine recht moderne Aeusserlichkeit, ein künstliches, unorganisch gebildetes Stück- und Mischwerk, aus den verschiedensten Kunstarten zusammengestoppelt und einzig verbunden durch den grossen Stilgattungscharakter des Konventionellen! Im Gesammtkunstwerk aber musste jede Kunst aus innerer Nothwendigkeit sich dem Charakter der anderen assimiliren um so gemeinsam verschmolzen im lebendigen Organismus des Ganzen aufzugehen. Wagner brauchte ein Drama, das musikalisch werden konnte, eine Musik, die dramatisch sein konnte, eine Darstellungskunst mit allem Zubehör, die ein musikalisch-dramatisches Werk zu vollendet wirksamer Erscheinung bringen konnte; und jedes dieser „konnte" war zugleich ein „musste", d. h. in jeder Kunst war der ihr innewohnende Urtrieb nach ihrer Vereinigung zum Gesammtkunstwerke, wie es einst die Hellenen geschaut, nur wieder zu wecken. Da aber mussten sie auch eine andere Sprache reden als bisher in ihrer Vereinzelung, und wer sie auch jetzt nur einzeln zu beurtheilen wusste, der mochte freilich an diesen ihren neuen Sprachen Anstoss nehmen. Wie sollte er auch die lyrischen Elemente in der Konzeption einer dra-

Digitized by Google

matischen Dichtung verstehen, deren Beziehung zur Musik ihm dunkel blieb, oder wie die deklamatorische Melodie und das Motivleben einer Musik, deren dramatische Bedeutung er nicht begriff; und wie endlich sollte ihm eine poetische Sprache gefallen, die er nur als solche nach Art jedes Goldschnittsbändchens vom belletristischen Büchermarkte zu kritischen vermochte ohne ihre eigenthümlichen Gesetze als Sprache eines musikalisch-dramatischen Werkes zu ahnen? Einem Litteraturkritiker, einem Musikritiker, einem Sprachkritiker mochte es sehr leicht werden Wagners Dichtung, Wagners Musik, Wagners Sprache einzeln zu be- und verurtheilen; sie alle aber trafen nicht Wagner selbst, nicht sein eigentliches und eigenthümliches Kunstwerk, darin jene Einzelheiten eben andere Bedeutungen und Gesetze haben, als wonach die betreffenden Kritiker sie sonst zu beurtheilen gewohnt sind. Wer bei Wagner über Dichtung, Musik oder Sprache reden will, der muss das Gesammtkunstwerk verstehen, sonst schwatzt er in's Blaue. Das Gesammtkunstwerk mag er verwerfen, wenn er beweisen kann, dass die Form nicht dem Inhalt entspricht, und dass der Inhalt nicht formwürdig ist. Ueber diesen Punkt aber finde ich in den Beurtheilungen Wagners meist nur scheu und flüchtig vorüberschlüpfende Phrasen. Die Kritik giebt sich nicht gern mit der „Hauptsache" ab, von der sie leider nicht leugnen kann, dass sie in ihrer Art etwas Neues ist, wofür es noch keine Konvention gab. Konnte sie aber den einzelnen Theilen, in denen sie sich völlig heimisch wähnte, die Konventionswidrigkeit nachweisen, so war damit ihrem Urtheile nach auch gleich das Ganze bequem ausser Recht erklärt. Sie benimmt sich also wie Jene, die das neue Zehnpfennigstück als schlechtwerthige Münze verwerfen, weil es eben nur zehn Pfennige gilt, während doch der alte preussische Groschen deren zwölf enthielt. Sie beurtheilt das Ganze nach Theilen, die sie falsch schätzen muss, weil das Ganze erst ihren Werth bestimmt. Für sie hat Schelling das Wort gesprochen: „in dem wahren Kunstwerk giebt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön; wer sich also nicht zur Idee des Ganzen erhebt, ist gänzlich unfähig ein Werk zu beurtheilen!"

So sehen wir denn, wie es dem einzelnen Kritiker gerade

Digitized by Google

am nächsten liegt, Wagners Dichtung oder Wagners Musik ohne Verständniss für sein Gesammtkunstwerk abzukanzeln, weil sie sich der poetischen oder musikalischen Konvention nicht fügt. Dies kann immerhin mit recht gutem Verständnisse für Dichtung oder Musik als solche geschehen und daher selbst ein künstlerisch gebildetes Publikum verblüffen; weshalb nichts nöthiger als dies Publikum immer mehr über die Eigenart und Bedeutung des Gesammtkunstwerks aufzuklären. Wo aber bei den Kritikern auch noch dies besondere Kunstverständniss aufhört, da klammern sie sich schliesslich an die Sprache in Wagners Dichtungen. Das kann ja am Ende noch jeder kleine Winkelreporter: ein paar ihm seltsam vorkommende einzelne Worte aus Wagners Werken herausreisen und lächerlich machen. Denn, mag er auch nichts von Drama oder Musik verstehen, über seine eigene deutsche Sprache hat doch jeder Deutsche ein Urtheil; so meinte u. A. eine unserer modernen litterarischen Autoritäten von sich und verwechselte, im selben Moment „entgleissen“ mit „entgleisen“. Da denn so wenig dazu gehört über „Sprache“ zu reden, so geht kaum je eine Wagnerkritik diesem Kapitel vorüber, und selbst jene braven Kunstverständigen werfen zuletzt ein paar witzige Brocken über dies ihnen sonst ganz gleichgiltige Thema ein, weil doch einmal „alle Welt“, d. h. jeder Winkelreporter, mit Vorliebe davon spricht, und man bei einer so abgemachten Sache gewiss nicht Gefahr läuft sich zu blamiren, auch wenn man selbst nichts davon versteht. — Nun, wir werden sehen. Wovon „alle Welt“ spricht, davon dürfen wir schliesslich auch reden. Und wenn „alle Welt“ einen Meister mit Kleinlichkeiten diskreditirt, so dürfen wir uns auch wohl einmal mit diesen Kleinlichkeiten abgeben um den Kredit in diesem Punkte wieder sicher zu stellen. Dabei wird sich den hoffentlich ergeben, dass es doch nicht nur solche Kleinlichkeiten sind, worüber alle Welt reden kann, sondern, dass auch zur Beurtheilung der Sprache Wagners ein Verständniss für Drama und Musik im Sinne des Gesammtkunstwerkes gehört.

Druckfehler: pag. 6, Z. 3 v. oben lies: Gemeinheitspegel statt -spiegel.

Digitized by Google

Zur künstlerischen Stilistik.

Digitized by Google

Digitized by Google

Allgemeine Betrachtungen.

Es sei mir erlaubt, zuvor die Hauptmotive, die wir in diesem Kapitel über Wagners Sprache näher ins Auge zu fassen haben werden, nach der vortrefflichen Schrift Fr. Nietzsche's: „Richard Wagner in Bayreuth" (Chemnitz, E. Schmeitzner 1876) so viel wie möglich mit den kurzen prägnanten Worten des Autors selbst anzugeben. Er hatte zunächst darauf hingewiesen, dass unsere moderne Sprache nicht mehr zum einfachen Ausdrucke natürlicher Empfindungen und Bedürfnisse zu dienen vermöge, weil sie ganz zum Mittel für den theoretischen Menschen geworden um den immer höher gesteigerten Anforderungen des so unendlich vielseitig und komplizirt gestaltenen modernen geistigen Lebens einigermassen begrifflich zu entsprechen. Darüber aber hat sie ihre lebenskräftige Gesundheit und ihre feste Plastik verloren und ist selbst ein komplizirter, verzwickter, verkleinlichter, dialektischer Mechanismus geworden. Aber indem sie als Sprache ihren lebendigen Werth verlor, ward sie andrerseits zur gefährlichen Macht über den modernen Geist, den sie nun, dem natürlichen Gefühle entfremdet, in ein dichtes Gewebe reiner Begriffe und Wortklänge spann. Mitten in diesem sprachlichen Elend der modernen Abstraktion gelang es nun Wagner der richtigen Empfindung wieder zum Worte zu verhelfen, indem er ihr die grundwahrhaftige Sprache seiner Musik gab; und diese Musik führte er gleichsam ins Leben ein, indem er sie zum Drama werden liess. Nun aber mussten die singenden

Digitized by Google

Menschen dieses musikalischen Dramas doch auch wieder dieselbe Sprache reden, aus deren abstrakten Banden die Musik das lebendige Gefühl, den dramatischen Affekt eben hatte befreien sollen; und die Menschen, die diese moderne Sprache reden sollten, waren Menschen, die in der natürlichen Aeusserung ihres mächtigen Seelenlebens eben nur singen konnten, wirklich singen durften ohne unnatürlich oder lächerlich zu werden, Menschen, für die überirdische Wundersphäre der Musik geschaffen, grossartige Menschen des Mythos: Götter und Helden. Wie sollten diese singenden Uebermenschen mit dem vorhandenen modernen Sprachmaterial auskommen, mit jenem spitzfindig verklausulirten, leichtfertig verderbten Journaljargon oder etwa einer unwahr glatten Nachahmung klassischer Rethorik nach Art unserer schwächlichen Litteraturpoesie? „Vortreffliche pragmatische Maximen, wie sie den Puppen wohl im Munde ziemen", nicht aber Göttern und Helden des musikalischen Dramas! Hier musste der theoretische Mensch verstummen, hier hatte nur der natürlich, einfach und tief empfindende das Wort. Wagner gab es ihm, wie er ihm die Sprache der Musik gegeben; er schuf es aus dem Geiste seiner Musik für den Zweck seines Dramas. Er zwang die Sprache, wie Nietzsche sagt, „in einen Urzustand zurück, wo sie fast noch nicht in Begriffen denkt, wo sie noch selber Dichtung, Bild und Gefühl ist". Wobei jeder Andere dem Zustande unserer Sprache gegenüber hätte verzagen müssen, das konnte Wagner, der Musiker, wagen, weil er auch noch in den verfallenen, verzerrten Formen mit innigstem Verständniss den uralt gesunden Lebenskern seiner Sprache zu erfühlen und erfassen vermochte. Hatte er, der überall musikalisch d. h. wahr und einfach Empfindende, besonders schwer an der Entartung und Schwächung seiner Sprache gelitten, „also an den vielfältigen Verlusten und Verstümmelungen der Formen, an dem schwerfälligen Partikelwesen unsrer Satzfügung, an den unsingbaren Hilfszeitwörtern", so empfand er dagegen „mit tiefem Stolze die auch jetzt noch vorhandene Ursprünglichkeit und Unerschöpflichkeit dieser Sprache, die tonvolle Kraft ihrer Wurzeln, in welchen er, im Gegensatz zu den höchst abgeleiteten, künstlich rhetorischen Sprachen der romanischen Stämme, eine

Digitized by Google

wunderbare Neigung und Vorbereitung zur Musik, zur wahren Musik ahnte". Als besondere Eigenschaften nun der, aus solcher Empfindung für den echtdeutschen Sprachgeist, eigenthümlich geschaffenen Wagnerischen Sprache zählt Nietzsche die folgenden auf: „Leiblichkeit des Ausdruckes, verwegene Gedrängtheit, einen merkwürdigen Reichthum an starken und bedeutenden Wörtern, Vereinfachung der Satzgliederung, eine fast einzige Erfindsamkeit in der Sprache des wogenden Gefühls und der Ahnung, eine mitunter ganz rein sprudelnde Volksthümlichkeit und Sprüchwörtlichkeit." Wie sehr aber auch im Sprachkünstler Wagner der instinktive Trieb vorwaltet, der aus künstlerischer Noth weit sicherer als jede Reflexion gerade das Rechte trifft, dies erhellt besonders daraus, was Nietzsche als das „Bewunderungswürdigste" hinzufügt. „Wer hinter einander zwei solche Dichtungen wie Tristan und die Meistersinger liest, wird in Hinsicht auf die Wortsprache ein ähnliches Erstaunen und Zweifeln empfinden, wie in Hinsicht auf die Musik: wie es nämlich möglich war, über zwei Welten, so verschieden an Form, Farbe, Fügung, als an Seele, schöpferisch zu gebieten. Dies ist das Mächtigste an der Wagnerischen Begabung, Etwas, das allein dem grossen Meister gelingen wird: für jedes Werk eine neue Sprache auszuprägen und der neuen Innerlichkeit auch einen neuen Leib, einen neuen Klang zu geben". Es ist also dasselbe, was auch ich zu Anfang als klassische Eigenschaft des Genies bezeichnet hatte. Es kommt aber noch etwas hinzu, was für die Beurtheilung der Sprache gerade eines musikalischen Dramatikers überall als erster Grundsatz festzuhalten ist. „Es sollte Niemand, der über Wagner, den Dichter und Sprachbildner, nachdenkt, vergessen, dass keines der Wagnerischen Dramen bestimmt ist gelesen zu werden und also nicht mit den Forderungen behelligt werden darf, welche an das Wortdrama gestellt werden." Denn dies will allein „durch Begriffe und Worte auf das Gefühl wirken" und gehört mit dieser Absicht schon von vorn herein „unter die Botmässigkeit der Rhetorik." Und ferner: „wenn die Sprache eines Volkes sich schon im Zustande des Verfalls und der Abnutzung befindet, so kommt der Wortdramatiker in die Versuchung Sprache und Gedanken ungewöhnlich aufzu-

Digitized by Google

färben und umzubilden; er will die Sprache heben, damit sie wieder das gehobene Gefühl hervorklingen lasse, und geräth dabei in Gefahr gar nicht verstanden zu werden. Ebenso sucht er der Leidenschaft durch erhabene Sinnsprüche und Einfälle etwas von Höhe mitzutheilen und verfällt dadurch wieder in eine andere Gefahr: er erscheint unwahr und künstlich. Denn die wirkliche Leidenschaft des Lebens spricht nicht in Sentenzen und die dichterische erweckt leicht Misstrauen gegen ihre Ehrlichkeit, wenn sie sich wesentlich von dieser Wirklichkeit unterscheidet.“ Und endlich: „weil jeder Vorgang eines Wagnerischen Dramas sich in einer dreifachen Verdeutlichung, durch Wort, Gebärde und Musik, mit der höchsten Verständlichkeit dem Zuschauer mittheilt, und zwar durch die Musik von innen heraus erleuchtet und durchglüht, so konnte sein Urheber aller der Mittel entrathen, welche der Wortdichter nöthig hat um seinen Vorgängen Wärme und Leuchtkraft zu geben. Der ganze Haushalt des Dramas durfte einfacher sein, der rhythmische Sinn des Baumeisters konnte es wieder wagen sich in den grossen Gesammtverhältnissen des Baues zu zeigen; der Eindruck der idealisirenden Ferne und Höhe war nicht erst durch Kunstgriffe herbei zu schaffen: die Sprache zog sich aus einer rhetorischen Breite in die Geschlossenheit und Kraft einer Gefühlsrede zurück.“

So weit Nietzsche. Wir lernen daraus, dass, wenn uns in der Sprache Wagnerischer Dichtungen etwa Manches zu fehlen scheint, was wir aus der Rhetorik des Wortdramas her gewohnt sind, wir stets zu bedenken haben, wie ja der künstlerische Ausdruck dieser Dramen — was also im Wortdrama die poetische Rhetorik ist — gar nicht durch die Dichterworte als solche, sondern hauptsächlich erst durch die Musik erreicht werden soll, als welche eigentliche Sprache dieser Dramen das rhetorische Element an sich musikalisch wohlklingender Wortfügung und sentenzioser Rede eben überflüssig macht. Dergleichen besonders klangschöne oder gedankentiefe Dichtungen empfehlen sich bekanntlich gerade am allerwenigsten zum Komponiren; sie haben in Ermangelung des passenden Rockes einen bunten Mantel umgethan, über den nun hernach erst wieder den Rock zu ziehen schwierig

Digitized by Google

und ungefügig wäre. [1]). — Wir lernen ferner daraus, dass, wenn uns in Wagners Sprache Manches neu, ungewohnt, eigenthümlich, seltsam erscheint, wir auch dies aus dem überall mitwirkenden oder eigentlich schon auf dem Grunde der Dichterseele selbst bestimmend waltenden Elemente der Musik uns zu erklären haben: und zwar einer Musik, die ein mythisches Drama werden soll.

*) Die Gnadenarie im „Robert" musste auf Meyerbeers Wunsch aus schönen Versen in schlechte umgedichtet werden. „Das klingt zu schön — ich finde keine Melodie dazu — ich weiss nicht, was ich da noch in Musik setzen soll?" sagte der Komponist, der immer wusste, was vortheilhaft war.

Digitized by Google

„Schwulst“ und Abbreviatur.

Besonders eigenthümlich erscheint uns gewiss diese Sprache, wo sie, wie es das musikalische Mythendrama mehr als andere mit sich bringt, dem reinen ungehemmten Strome der Leidenschaft, zumal aber der durchweg vorwaltenden, frei ausströmenden Liebesempfindung Worte zu leihen hat, also ganz in das spezifische Stromgebiet des Lyrischen, Musikalischen geräth. Hier, wo uns im Leben selbst beim Ueberschwang des Gefühles die Worte zu fehlen pflegen, sieht sich der Wortdichter zu weitläufigen begrifflichen Umschreibungen des Gefühles genöthigt, womit er doch nimmer die volle, unmittelbare affektive Wirkung erreicht, wie sie dem Musiker mit einem Schlage gelingt. Gerade aber diese Umschreibungen waren dem musikalischen Dichter verboten; er hatte dem mächtigen Empfindungsstrome der Musik eigentlich nur eine Unterlage sanglicher Worte zu schaffen: daraus aber ist bei Wagner eine ganz eigenartige Schöpfung, eine selbst vom Geiste der Musik durchwogte und durchglühte Sprache der Leidenschaft geworden, die freilich in keinem Wortdrama ihren Platz finden könnte. Wir fühlen in diesen wunderbar quellenden Worten, wie beim Wiedersehen Tristan's und Isoldens oder bei Brünnhildens Erweckung, die unerhörte mitfortreissende affektive Kraft; sollten wir dieselben Stellen aber nur lesen hören, sie würden uns in gewisser Weise unleidlich sein*). Sofort erwachte der theoretische Mensch und erklärte die wunderliche Ueberfülle hyperbolischer Gefühlsausdrücke, diese oft wiederholten „wonnig“, „selig“, „heilig“ und „brünstig“, für eitel

*) Dasselbe gilt von der musikalischen Sprache religiöser Ekstase am Schlusse des Goethe'schen Faust! —

Digitized by Google

Schwulst. Und es ist ganz richtig: für die blosse theoretische Wortsprache erscheint dasselbe wirklich als Schwulst, was in der musikalischen Sprache gerade die volle reine Natur ist, die in Einfachheit und Kraft der frei ausströmenden Empfindung stilistisch völlig mit der Einfachheit und Kraft der ganzen, jeder Phrase und jedes Schwulstes entkleideten Sprache Wagners übereinstimmt. Diese reine Natur wirkt denn auch sofort überzeugend und überwältigend auf uns, sobald jene Worte gesungen werden und ganz in der Sphäre der Musik erklingen. Dann fällt alles Anstössige fort; ja, man muss gestehen, dass eine andere Sprache sich dieser gewaltigen Musik gar nicht hätte fügen können. Nur gelesen mögen uns auch manche dieser Gefühlsergüsse unverhältnissmässig lang ausgedehnt dünken: in der Musik, die dem Gefühlsstrome erst den vollen zweifellosen Charakter seiner Wahrheit giebt, hat Alles das rechte Maass. Der wirkliche Wortdichter aber hätte, wenn er sich überhaupt an solche echtmusikalischen Scenen wagte, in der That weit mehr der Worte machen müssen als Wagner, der die Musik zur Hilfe hatte, und er hätte trotz allem damit doch nimmermehr den gleichen Effekt erreicht.

Ebenso wie solch ein scheinbares „zuviel“ erklärt sich andererseits auch ein auffallendes „zuwenig“ in der Wortdiktion aus der Musik. Das sind jene eigenthümlichen Abbreviaturen des Gefühles, jene Verschweigungen, Aposiopesen und Ellipsen, die uns selber im Sturme des Affektes so natürlich sind, und die dennoch der Wortdichter nachzuahmen nicht wohl wagen dürfte. Denn im lebendigen Gefühlsergusse versteht der mitbetheiligte Andere, wenn er dasselbe Gefühl im Herzen trägt, wie im leidenschaftlichen Liebesgespräche, ohne Weiteres den Sinn jener Abbreviaturen, die einem spöttischen Unbetheiligten, der nur als „theoretischer Mensch“ sie hört, wohl gar mitunter für widersinnig gelten mögen. In solcher Stellung aber befindet sich das Publikum dem Wortdrama gegenüber, dass sich nur erst durch das Medium der Begriffe ihm mittheilen kann, während im musikalischen Drama das erforderliche Mitempfinden der dramatischen Personen direkt durch die Gefühlssprache der Musik den Zu-

Digitized by Google

hörern erwirkt wird, die ihnen so als nunmehr selbst affektiv Mitbetheiligten auch das Defizit des Verständnisses für die Abbreviatur der Rede völlig deckt. Oder wer wäre nur noch einen Moment über den Sinn im Unklaren, wenn Eva mit der zweifellosen Leidenschaftlichkeit der Gesangsmelodie ausser sich in des bang erwarteten Walther Arme fliegt: „ja, ihr seid es! nein, du bist es! Alles sag' ich, denn ihr wisst es! Alles klag' ich, denn ich weiss es: ihr seid beides, Held des Preises und mein einz'ger Freund!"? Nur lesen darf man so etwas freilich nicht; da kommt gleich der theoretische Mensch, vermisst grammatischen und logischen Zusammenhang, sieht selbst in dem wunderbar wahren affektiv wirren Zusammengewürfel der Pronomina „ihr" und „du" leere Spielerei und nennt das Ganze formlosen Widersinn. Gäbe er sich nun allerdings recht ernstliche theoretische Mühe, er könnte sich doch noch hinterdrein einen gewissen Sinn herausfinden, nämlich etwa: „was brauch' ich noch weiter besonderes zu sagen, was ich fühle, oder zu klagen, was mich gesorgt? Alles ist für uns mit dem Einen gesagt: Du bist es!" Ueber all solche Klauberei hilft uns aber eben mit einem Schlage die Musik hinweg, die auf jenes „Du bist es" sofort in unsrem mitempfindenden Herzen das verständnissvolle Echo weckt: „das ist es!" In der That setzt uns an den höchsten und tiefsten Stellen eines Dramas die Musik erst wahrhaft „au fait"; und wie viel mehr bei einem Drama, das in seiner ganzen Höhe und Tiefe durchaus erfüllt wird von der übermächtigen, tief musikalischen Leidenschaft der Liebe, wie „Tristan und Isolde"! Gerade hierin finden wir denn auch in reichster Fülle solche ganz unlesbaren Abbreviaturen des Affekts, die aber im Sprachausdrucke der Musik mit der überwältigenden Vollkraft psychischer Wahrhaftigkeit auf uns wirken. „Wie lange fern! wie fern so lang'! — Wie weit so nah! so nah wie weit!" Das ist die echte stürmisch kurze springende Sprache des überströmenden Gefühls; und merkwürdig, dass, wie im vorigen Beispiele so auch hier und so noch häufig, dies scheinbar so formlose Gefühl sich doch in einer gewissen Form äussert, die sogar etwas Künstliches hat: in der Form des Gegensatzes nämlich, der Antithese.

Digitized by Google

Antithese, Oxymoron, Paradoxon, Wortspiel.

Die Form der Antithese gebraucht auch der Wortdichter gern als rhetorischen Schmuck, eine Rücksicht, die beim musikalischen Dichter also wegfällt. Warum aber braucht auch er sie doch so auffallend häufig, und zwar besonders in Momenten, wo Liebesleidenschaft redselig wird? Nun, weil sie gerade dort etwas ganz Natürliches ist; denn die Leidenschaft, die eigentlich gar nichts zu reden hat, pflegt in ihrer dennoch als Rede sich aussprudelnden Seligkeit deren Worten oft eine gewisse spielerische Form zu leihen, die das fröhliche Hin und Wieder des Gefühls unwillkürlich auch in ein ähnliches Fangballspiel von Begriffen umsetzt, das alle Phasen der Wechselrede vom leichten Geplauder bis zum geistreichen Witzspiel oder selbst zur tiefsinnigen Phantastik durchlaufen kann. Der Wortdichter sucht bisweilen diese natürliche Redeformung des reinen Gefühls, die ohne Weiteres nachzuahmen ihn als undramatischen Schwätzer erscheinen liesse, durch besondere künstliche und wohlgefällige poetische Formen zu ersetzen, wie Shakespeare die erste Begegnung Romeos und Juliens in die Form eines Sonettes und ihren Abschied in die eines mittelalterlichen Wächterliedes kleidet. Dies Wächterlied kehrt uns nun aber in weit grossartigerem Stile und durchaus selbst zum ethisch-metaphysischen Drama geworden als die natürliche Form der grossen Liebesscene Tristans und Isoldens wieder, wo Brangäne persönlich als Wächter von der Zinne den Refrain singt: „Habet Acht! bald weicht dem Tag die Nacht!“ Tag und Nacht — auf diesen Begriffen ruht ja überhaupt das Wächterlied; es ist darin also selbst antithetischen Wesens. Romeo und Julie setzen an

Digitized by Google

Stelle dieser Begriffe die lebendigen Symbole: Lerche und Nachtigall; Tristan und Isolde aber machen Tag und Nacht selbst zur Symbolik für Leben und Tod, also zur Symbolik der Grundidee des ganzen Dramas, die eben in dieser ihrer grossen Scene gipfelt: der Idee des ewigen Widerstreites zwischen den trennenden Gesetzen des Lebens und der allvereinenden Macht des Todes. Durch die ganze Scene zieht sich das also tief dramatisch-bedeutsame Hin- und Wiederspiel dieser Grundbegriffe unter der symbolischen Form von Tag und Nacht. Und hieraus erkennen wir nun zweierlei. Erstens: die Antithese, die jene ganze Scene in jeder Form von den ersten affektiven Abbreviaturen bis zur tiefsten metaphysischen Intuition beherrscht, bringt in eine grössere Gefühlsäusserung durch ihr Hin und Wieder eine dramatische Bewegung; sie zeichnet in den breiten Strom des musikalischen Lebens eine prägnant hervortretende, künstlerisch ordnende Form von ursprünglicher Natürlichkeit. Und zweitens: die Antithese empfängt erst durch die Musik den Charakter dieser ihrer affektiven Natürlichkeit so wie eines tieferen Sinnes; denn die tiefste Bedeutung eines Dramas wird überhaupt erst durch die Musik offenbar, die das innerste Wesen der wirkenden Potenzen unmittelbar und zweifellos zu Worte bringt und so auch jene Begriffe von Nacht und Tag in ihrem tieferen dramatisch-metaphysischen Sinne durch die Sprache ihrer bedeutsamen Motive erst ganz verständlich werden lässt.

Aber auch in anderen Momenten als den bisher betrachteten der Leidenschaft, wenn ein starkes Gefühl in längerer Rede sich auslässt, giebt mehrfach bei Wagner die innere Kraft des Gefühls dieser Rede die dramatische Form der Antithese, womit es zugleich ganz der Eigenart der Musik entspricht, die es ebenfalls liebt eine gewisse Grundstimmung in thematischen Gegensätzen sich äussern zu lassen. Eine solche allgemeinn musikalische Form, in die engen melodischen Verhältnisse der dramatischen Deklamation zusammengedrängt, finden wir denn auch in all' diesen grösseren antithetischen Bildungen Wagnerischer Dichtung, die somit wieder, auch in einer scheinbaren formellen Kleinigkeit, ganz sowohl dem musikalischen wie dem dramatischen Geiste des Gesammtkunstwerks entspricht. Ich

Digitized by Google

will von jetzt an meine Beispiele speziell dem uns gegenwärtig doch noch am nächsten liegenden Nibelungendrama entnehmen, und erinnere da zuerst an die poetisch wie musikalisch durchaus antithetisch geformte grossartige Verdammung der Walküre durch Wotan: „durch meinen Willen warst du allein, gegen ihn doch hast du gewollt; meinen Befehl nur führtest du aus, gegen ihn doch hast du befohlen; Wunschmaid warst du mir, gegen mich doch hast du gewünscht“ und so dann weiter in schöner Steigerung von der friedlich kredenzenden „Wunschmaid“ zur kriegerisch gerüsten „Schildmaid“, der „Looskieserin“ vor der Schlacht, „Heldenreizerin“ in der Schlacht bis zum endlich nochmals zusammenfassenden doppelt antithetischen: „Wunschmaid bist du nicht mehr, Walküre bist du gewesen: nun sei fortan, was so du noch bist.“ Ferner denke man an Erda's gewaltige Erwiderung auf Wotans Wunderbotschaft von Brünnhildens Strafe: „Der den Trotz lehrte, straft den Trotz? Der die That entzügelt, zürnt um die That? Der das Recht wahrt, wehret dem Recht? Der die Eide hütet, herrscht durch Meineid?“ Immer auch mit Berücksichtigung der melodischen Figuration. — Und an jene tief ergreifende Antithese im grössesten Stile, Brünnhildens Worte an Siegfrieds Leiche: „ächter als er schwur keiner Eide; treuer als er hielt keiner Verträge; laut'rer als er liebte kein andrer: und doch alle Eide, alle Verträge, die treueste Liebe — trog keiner wie er!“ — Ja, man müsste nur auch gleich die Musik dazu hören, diese wunderbare Antithese in der Antithese, zuletzt, auf die süss schmachtende Melodik der Liebe unmittelbar diese jäh niederschmetternden Oktavenschläge des Betrugs: da wird die stilistische Form der Dichtung zu innigster seelischer Lebenswahrheit! — Und endlich Siegfrieds köstliche Replik gegen Mime, wo die musikalische Bedeutung der Antithese besonders prägnant dadurch hervortritt, dass das erste Glied der dreimaligen Gegenüberstellung geradezu die Melodie von Mimes Ammenliede aufnimmt: „träg'st du mir Speise und Trank herbei — der Ekel speist mich allein; schaff'st du ein leichtes Lager zum Schlaf — der Schlummer wird mir da schwer; willst du mich weisen witzig zu sein —

Digitized by Google

gern bleib' ich taub und dumm." Diese letzte Antithese spiegelt im engsten Rahmen den komischen Kontrast zwischen Mimes und Siegfrieds Wesen, worauf die ganze erste Scene des Siegfrieddramas beruht. In Erda's und Brünnhildens grossen antithetischen Reden aber äussert sich der tieftragische innere Widerspruch im Wirken der tragischen Helden Wotan und Siegfried, der seinerseits wieder auf den Urgegensätzen der im Nibelungendrama symbolisirten Welttragödie überhaupt, auf den Gegensätzen von Liebe und Neid, Allseele und Einzelseele, beruht. Ein so tiefgreifendes Drama wäre unmöglich gewesen ohne die Hilfe der Musik, die das innerste Wesen der Dinge offenbarend auch den grössesten Gegensätzen, vor denen der theoretische Geist verzweifelt zurückweicht, den Charakter ihrer tieferen Einheitlichkeit zu bewahren vermag. Manche Dunkelheit in der poetischen Diktion, wie man sie besonders der Rolle des Wotan, des eigentlichen persönlichen Repräsentanten jenes antithetischen Weltleidens, vorgeworfen hat, müsste schwinden, wenn die betreffenden Kritiker sich die Sache vom Lichte der Musik könnten beleuchten lassen; wie sie auch für Den gar nicht vorhanden ist, der überhaupt die Grundidee der Dichtung einmal verstanden hat, und wahrscheinlich auch dies nicht ganz ohne die wunderbare Hilfe der Offenbarerin Musik.

Besonders oft trifft der Vorwurf der Unklarheit oder auch der leeren Formspielerei die ebenfalls mehrfach von Wagner angewandte engste Form der Antithese, die sogenannten Oxymora, Verbindungen widersprechender Haupt- und Beiwörter, wie sie sonst wohl als rhetorische Witze beliebt sind. *) Solche Bedeutung aber haben sie durchaus nicht bei Wagner, sondern erklären sich, wie seine Antithesen überhaupt, ebensowohl aus dem Geiste der Musik, die auch den feinsten Beziehungen des Gefühls, selbst scheinbaren Widersprüchen, psychisch wahren Ausdruck zu geben vermag, als auch aus der Idee seines Dramas speziell, wie wir sie eben als die Urgegensätze der

*) Vgl. auch: von Hagen, Dichtung der ersten Scene des Rheingold (München, Kaiser), S. 95 ff. Anm.

Digitized by Google

Welt umspannend bezeichnet haben. Redet Alberich vom „Zorn der Liebe", so mag der rein theoretische Verstand sich wundern, das musikalische Empfinden aber fühlt unmittelbar die psychische Wahrheit heraus; und überdies spricht aus dem kleinen Oxymoron das ganze eigenartige, für das Drama fundamental bedeutsame Neides-, Hasses- und Flucheswesen des Nibelungen, in dessen nächtigem Herzen auch die Liebe nur lüstern oder zornig sich regen kann. Wenn dagegen Wotan Ausdrücke braucht wie: „unwissend trugvoll" und „freundlicher Feind", so äussert sich darin ganz prägnant gerade das antithetische Leiden seiner göttlichen Schuld blind Verträge zu schliessen, die er muss brechen wollen, und seiner göttlichen Hoffnung auf den freien Helden, der ihm einzig helfen kann und doch in seiner Freiheit sein Gegner sein muss. Und weil es das tragische Verhängniss dieses Helden ist an der naiven Unbelehrtheit, auf der seine natürliche Kraft beruht, doch gerade zu Grunde zu gehen, so heisst er oxymorisch: „das kühne, dumme Kind" und der „kindische Held". Dergestalt theilt sich die grandiose Tiefsinnigkeit eines so nur durch die Musik möglichen Dramas unwillkürlich auch den kleinsten Aeusserungsformen seines Stiles mit, die dann natürlich bei Nichtkennern der Musik und der dramatischen Idee kleinlichen Anstoss erregen*), den Kennern des Gesammtkunstwerkes aber als interessante Dokumente für dessen unvergleichliche ideelle und stilistische Einheitlichkeit gelten müssen.

Den Oxymoren schliessen sich die Paradoxa an, Verbindungen widersprechender Begriffe zu ganzen Sätzen von tieferem Sinne. Auch diese finden sich bei Wagner ab und zu, wo der „Sinn" dann ein spezifisch dramatischer zu sein pflegt, wie z. B.: „des Blinden Auge leuchtet ein Blitz" und: „göttliche Ruhe ras't mir in Wogen". Der theoretische Verstand urtheilt: ein Blinder kann nicht einen Blitz sehen, und

*) Diese mögen auf die Autorität Goethe's verwiesen sein, der doch auch gelegentlich von „bedächtiger Schnelle", von „strenger Lust", von „gefällig Wildem", „dunkel Hellem", „unsichtbar Sichtbarem" und von „Wechseldauer" in seinem Faust geredet hat.

Digitized by Google

Ruhe nicht rasen; hier aber wurden die widersprechenden Begriffe zu ganz besonders prägnantem dramatischen Ausdrucke einer gewaltig sich entwickelnden, jähen und bedeutenden Folge von Empfindungen so dicht zusammengedrängt, dass derselbe einfache Satz schon die ganze gegensätzliche Entwickelung in lebendiger, gleichsam personifizirter Einheitlichkeit enthielt. Der Blitz selber macht den Blinden sehend, der Blitz vom Griffe des rettenden Götterschwertes, der plötzlich in das Auge des einsam im Dunkel des Feindeshauses verzweifelnden Siegmund fällt, gleich dem Blicke der blühenden Frau, der einzig tröstend in die Nacht seines Leides leuchtet. — Die Ruhe selber ras't in Wogen, das erhabene Erbtheil göttlichen Wesens, das nach schwerem Seelenkampfe in Brünnhildens Herzen dem entzündenden glühenden Wirken der menschlichen Liebe Siegfrieds weicht, sich selber in glühende Leidenschaftlichkeit verwandelt, wie in diesem verhängnissvollen Momente Brünnhilde ganz und gar aus der göttlichen Jungfrau zum liebenden Menschenweibe wird und damit den ferneren Gang der Tragödie furchtbar entscheidet. Das sind gewaltigste dramatische Momente, die auch zu ungewöhnlichem Ausdrucke drängten; sie waren aber selber, und zumal der letztere, in ihrer Gewaltigkeit vollkommen ausdrückbar nur mit Hilfe der Musik, deren affektive Macht die gegensätzlichen Begriffe nun stürmisch ebenso in die Konstruktion Eines Satzes zusammenwarf, wie sie die entsprechenden Empfindungen unmittelbar verband. Der Wortdramatiker durfte freilich dem theoretischen Verstande seines Publikums weder solche Scenen noch solche Konstruktionen zu bieten wagen; der Musikdramatiker aber konnte es: denn er spricht überall die verständlichste Sprache zur Empfindung. — An andrer Stelle charakterisirt das Paradoxon die redende Persönlichkeit, indem es ihr als Mittel zum dramatischen Zwecke dient. Mime fragt in jenem bedenklichen Wettspiele, das ihm seinen Kopf kosten soll, den Wotan: „welches Geschlecht tagt in der Erde Tiefe?“ Da hiermit die nächtigen Nibelungen gemeint sind, so urtheilt die Kritik, z. B. Hr. Lindau, das „widersinnige“ tagen sei nur durch die Noth des Stabreims auf Tiefe in den Vers gekommen. Bewahre! Da lag ein andrer Reim, und sogar

Digitized by Google

ein doppelter, viel näher: „welches Geschlecht wohnt in der Erde Schoosse?“ Mime aber liegt es in der ganzen Scene daran des fragenden Wotan Sinn mit möglichster Schlauheit möglichst weit von der Antwort abzulenken; seine möglichste Schlauheit ist aber, wie bekannt, immer, und besonders in dieser Scene, möglichste Dummheit und Plumpheit; und so spricht er von „tagen“, damit der Andere nur ja nicht etwa an das Nachtgeschlecht denke, und Wotan geht in der Antwort lächelnd darauf ein; als er aber dann nachher nach den „rauhen Riesen“ fragend so recht friedsam von ihnen sagt: sie ruhen, da antwortet Wotan schon bestimmter mit dem Ausdrucke: wuchten. — Einmal nur erscheint das Paradoxon bei Wagner als wirklicher Witz, und zwar als ein vortrefflicher Witz an passendster Stelle, in der noch total heiteren Eingangsscene, im Munde des lächerlich verspottet mit den neckischen Nixen scherzenden Alberich, der von Zweien verlacht bei der Dritten neue Hoffnung auf Erhörung schöpft und dabei meint: „Wie gut, dass ihr Eine nicht seid! Von Vielen gefall' ich wohl Einer: von Einer kies'te mich Keine! —“ was bei der musikalischen Ausführung leider ein wenig abgeschwächt ward in: „bei einer“. In der ursprünglichen Fassung ist es ein so vollendetes Paradoxon, dass es in jedes Lehrbuch der Stilistik als Musterbeispiel aufgenommen werden sollte. Und dabei ist das doppelt Komische, dass die Nixen ja schliesslich dennoch Eins sind in der Verhöhnung des Alben, wie sie andrerseits an sich schon Eins sind in der mythischen Trinität ihres einheitlichen Elementarwesens.

In Hinsicht auf die weitverbreitete Unbewandertheit auch des gebildeten Publikums gerade auf diesen mythischen Gebieten scheint der Dichter öfters die Form des Wortspieles angewandt zu haben, das bei ihm grossentheils eine Deutung oder Umschreibung mythischer Namen enthält. So heisst es von der Liebesgöttin: „Freia, die Holde, Holda, die Freie“, und auf Gutrune's Gruss in Freia's Namen antwortet Siegfried: „frei und hold sei nun mir Frohem!“ Gutrune's Name selbst wird gedeutet in der Rede: „sind's gute Runen, die Deinem Aug' ich entrathe?“ und Hagen's

Digitized by Google

übersetzt in dem Chorverse: „der Hage-Dorn sticht nun nicht mehr!“ Loge wird zusammengebracht mit Lohe und Lüge, und Wotan häufig mit Wüthen, der Abstammung gemäss. Die Walküre erklärt ihren Amtstitel selbst mit den Worten: „zur Wal kor ich ihn mir!“ und deutet Siegfried's Namen durch: er „freu' sich des Siegs!“ Siegmund fasst sein ganzes Leidensgeschick in das Namen-Wortspiel: „Friedmund“, „Wehwalt“ und „Frohwalt“ zusammen. Dagegen finden wir in zwei besonders heiteren Scenen das Namen-Wortspiel in witzigem Sinne: „hat dich ein Nicker geneckt?“ und „alberner Alb“, wovon das letztere wieder direkten sprachlichen Zusammenhang hat. Ein eben solcher besteht in einer andern Art von Wortspielen, die nicht wie die vorigen sich auf den mythischen Stoff beziehen, sondern von der poetischen Form abhängen. Diese sind in der That Wirkungen des Stabreims, dessen bedeutsames Wesen es ist sprachlich verwandte Wurzeln zusammen zu fassen, wie es in den folgenden etymologischen Wortspielen geschieht*): „dir Weisem weis' ich den Weg“, „denn Einer nur freie die Braut, der freier als ich, der Gott!“ Dagegen beruht nur auf Assonanz das Wortspiel: „die so mit dem Blitz den Blick du mir sengst, was senkst du dein Auge vor mir?“ während bei sprachlicher Identität der Worte deren Doppelsinn das Wortspiel ergiebt, wenn auf Mime's: „ich versank in Sinnen“ Siegfried antwortet: „bis unter den Sitz warst du versunken“**). Doch sind die reinen Wortspiele, die der Wortdramatiker zur Belebung der Rede recht wohl brauchen kann, beim musikalischen Dramatiker natürlich selten. Die etymologischen aber — und solche werden es meist sein — erklären sich bei ihm eben nicht nur äusserlich aus dem Stabreime, sondern ganz innerlich, indem er, als echter, aber sprachbedürftiger, weil

*) Des musikalischen Dramatikers instinktives Sprachverständniss führt zu den wunderbarsten etymologischen Treffern; einer der schönsten ist im „Parsifal“ das Wort: „es staunt das Weh“, woraus der Zusammenhang von „staunen“ mit „stauen“ (stehen) erhellt.

**) Vgl. von Hagen a. a. O., S. 51. 78.

Digitized by Google

dramatischer, Musiker, gerade auch die Sprache tief in ihrem selbst musikalischen Grunde begreift, wo zuerst aus der Empfindung die plastische Klangform der Wurzel sich losringt. In ihren Wurzeln wurzelt die Sprache noch ganz im Boden der Empfindung, daher der Stabreim in der That seinem Wesen nach der Musik besonders nahe verwandt ist. Je mehr aber die Sprache sich ausbildet, je mehr fügt sie sich den abstrakten Bedürfnissen des theoretischen Menschen und weiss dann der Kunst nur noch durch Rhetorik nahe zu kommen, die gerade der Gegenpol ihres Wurzellebens ist und, statt im Wesen, nur im Klange noch musikalisch sein will, weil sie eben Rede ohne Musik ist.

Digitized by Google

Epitheta.

Haben wir bisher einige stilistische Formen dieser Rhetorik auch bei Wagner nachgewiesen, überall aber auf ihren nicht-rhetorischen, vielmehr musikalisch-dramatischen Werth zurückgeführt, so kommen wir jetzt auf diejenige, die der poetischen Rhetorik eigenthümlichstes Charakteristikum bildet: auf das Epitheta- und das Metapher-Wesen oder die Tropik. Nicht leicht entlässt der Wortdichter ein Substantiv in die Rede ohne ihm ein schmückendes Beiwort zuzugesellen, durch welches Mittel seine Sprache vom gewöhnlichen Tone abgehoben, darüber hinausgehoben, plastifizirt und idealisirt werden soll. In der That gewinnt der Dichter dadurch seinen Schöpfungen ein eigenthümlich glänzendes und anschaulich buntes Gewand; man kann aber nicht leugnen, dass sie an Natürlichkeit verlieren, je mehr sie an solcher Verschönerung gewinnen: und es sollten doch Natur und Schönheit in der Kunst gemeinsame Sache machen. Vor dem Strome der Musik darf die Dichtung den schimmernden Mantel abwerfen und sich in voller Natürlichkeit seinen Wogen anvertrauen, daraus sie auftauchen wird in der leuchtenden Schönheit des Knaben der Schillerschen Ballade mit dem wiedergefundenen goldenen Kleinod der vollendeten Kunst. Wer Wagners Dichtungen liest, wird den Eindruck solcher rhetorischen Geschmücktheit nicht erhalten; doch aber wird er im Einzelnen von wunderbar schönen, des grössesten Wortdichters würdigen epithetischen Bildungen ergriffen werden, die gleichsam aus der Tiefe der affektiven Erregtheit unwillkürlich in die Rede emporgesprudelt wurden und, sobald der Affekt seine volle musikalische Sprache gewinnt, in deren Elemente auch wieder verschwinden. Aber es ist schön, wenn Alberich, weil er den „strahlenden Stern

Digitized by Google

des Rheines“ geraubt, aus „stummer Tiefe“ nun mit „goldener Faust“ den „ewigen Schwelgern“ in Walhall droht, die in „der Träume wonnigem Trug“ sich die „gastlich bergende Burg“ durch „der Riesen ragend Geschlecht,“ das auf „der Erde rauhem Rücken,“ in „Riesenheims ragender Mark“ daheim, haben bauen lassen: um nun durch „trüber Verträge trügenden Bund“ gefesselt, von „jäher Wünsche Wüthen“ gejagt, von „wüthender Sehnsucht sengendem Wunsch“ verzehrt, in „wild webendem Bangen“ doch ewig aus „Walhalls spröden Wonnen,“ aus ihrem „heiligen Himmelsnebel,“ aus „göttlichen Prunkes prahlender Schmach“ nach der „erlösenden Weltenthat“ sich sehnen zu müssen, bis der „bange Tag aufbebt,“ die „Nacht der Vernichtung hereinnebelt,“ und „Götterdämmerung dunkelt herauf.“ Schön ist: „des Sehens selige Luft,“ der „erblühende Blick,“ die „lachende Lust des Auges“, schön: der „lächelnde Traum,“ der „wonnigen Rührung üppiger Rausch,“ „blühenden Lebens lebendiges Blut,“ „des Jammers jauchzender Schwall,“ schön auch: „der Lohe heilige Hut,“ die „scharfe Pracht“ des in Spähne zerfeilten Götterschwertes, der „beuterührige Feind“ und die „frostig öde Fremde,“ und grossartig schön, wie an den „Rath wüthender Ränke,“ an Wotan das Gebet der Verschworenen sich richtet: „Allrauner! rächender Gott! schwurwissender Eideshort! — Weise die schrecklich heilige Schaar hieher zu horchen dem Racheschwur!“ Man wird nicht behaupten können, dass Wagner mit diesen Bildungen in die Fehler verfallen sei, welche die Stilistik gesetzlich verbietet, deren negativ gefasste Regel lautet: „verschönernde Adjektiva sind fehlerhaft, wenn sie einem für Gefühl und Phantasie unwesentlichen Begriff beigegeben werden, oder der Begriff des Attributes mit dem Inhalt des Gedankens nicht in einer solchen Beziehung steht, dass er die Darstellung belebt.“ (K. F. Becker, deutsch. Stil. § 50.)

Doch nicht nur zum rhetorischen Schmucke braucht der Wortdichter die Epitheta; sie dienen ihm auch zur nöthigen begrifflichen und plastischen Charakterisirung seiner Persönlichkeiten. Diese Charakterisirung, die dort in ziemlich reichem Masse erfordert ist, kann der musikalische Dichter im Wesentlichen eben der Musik überlassen, die aus der Tiefe der

Digitized by Google

Seele heraus die ganze Persönlichkeit mit den prägnanten Zügen des individuellen Motives zweifellos klar in den Horizont unsrer Empfindung stellt. Daher finden wir diese charakterisirenden Epitheta bei Wagner auf das Allereinfachste beschränkt; seine schlichten Beiwörter zeichnen aber gerade desshalb die wichtigsten Grundlinien jedes Charakters, die durch die musikalische Motivirung dann erst zur vollen Lebendigkeit ausgestaltet werden. So heissen die Rheintöchter einfach: des Rheines klare Kinder, auch lachende Kinder und muntere Wasserminnen (ein mythischer Ausdruck für Nixen), lustige, doch auch listige Frauen, sicher und sorgenfrei, doch auch scheu und spröd, in ihrer Erscheinung: schön, hell, schlank, glatt und glau, gleissend, niedlich, dabei aber neckisch, schliesslich jedoch noch: der Wassertiefe weise Schwestern; also das richtige mythische Nixen- und Nickerwesen mit seiner Schönheit, Sorglosigkeit, Spottlust und Prophetengabe. Die Beiwörter sind s. z. s. die aus dem Mythos geschöpften Vorzeichen für die musikalische Charakterisirung durch die betreffenden Motive. Nun halte man dagegen Alberich mit seiner „Krötengestalt," garstig, schwarz, schwielig, haarig und höckrig, mit stechendem Blick und struppigem Bart, strammem, stachlichtem Haar und krächzender Stimme, ganz der „rauhe," doch auch „bange," „lustlos und leidbelastet" in der Erde Tiefe tagende Nibelung und Schwefelzwerg, der bei alledem doch ein „lüsterner Kauz" ist, seit er aber den Ring gewonnen, ganz und gar nur noch als „schlimmer Albe" waltet. Und nun sein Sohn Hagen: ein muthiger Held und weise zugleich, kühn und klug, in seiner Klugheit aber listig und ein Spötter, ein stechender Hagedorn, dabei: frühalt, fahl und bleich, da sein Blut nicht echt und edel, starr und kalt in ihm stockend, seine Wangen nicht röthet, die Frohen hassend, sich niemals freuend, von den eigenen Freunden der „Grimme" genannt, vom Halbbruder gescholten als „schamloser Albensohn." Dann Mime, der dritte Nibelung, dies komische mixtum compositum aus kleinlichen, übeln Widersprüchen, woran es schliesslich ganz in die Brüche geht: schlau, sogar tückisch, und doch dumm, ein Schelm, und doch ein Tropf, der sorglichste Schmied, und doch ein Fratzenschmied, munter, und doch faul, aber immer schäbig

Digitized by Google

und räudig. Wie bestimmt dagegen scheiden sich die hier gemischten Eigenschaften, wenn die Riesen und Loge, Winternacht und Feuerflamme, sich gegenüber treten: dort die „dummen Tölpel," plump, hart und rauh — man hört schon den wuchtigen Trott ihres charakteristischen Motives! — hier der listige, schlaue, verschlagene, falsche, trugvolle Schelm — man spürt schon seine köstliche hüpfende und flimmernde Chromatik! Und endlich all diesen letzten argen und düstern Bildern gegenüber wieder so hehre Lichtgestalten wie Freia, die „liebliche Göttin," hold und frei, schön und gut, licht und leicht, wonnig und mild, minnig und edel; und Siegfried, der kindische, lachende Held, der herrliche Knabe, hehrster Thaten thörichter Hort, Wecker des Lebens, siegendes Licht, siegender Stern, und selber strahlendes Leben, Leben der Erde! Da wird denn freilich das einfache Epitheton unter dem direkten Einflusse der personifizirenden Kraft des Mythos bereits zur prächtigsten Metapher.

Digitized by Google

Metapher, Symbolik, Allegorie, Gleichniss.

Die Metapher ist ein sehr beliebtes poetisches Ausdrucksmittel, womit der Dichter das Werk der Sprache effektvoll fortsetzt, die bereits durch die Scheidung ihrer Nomina nach männlichem oder weiblichem Geschlechte sinnlichen wie abstrakten Begriffen den Anschein lebendiger Persönlichkeiten giebt. Nun dringt auch die Dichtung, und zuhöchst die dramatische, überall auf möglichste Versinnlichung und Verlebendigung, daher der metaphorischen Redeweise in der Poesie eigentlich doch eine noch tiefere Bedeutung beizumessen ist als nur die einer Bildersprache zu rhetorischem Schmucke. Treffen die poetischen Genies diese Bedeutung aus ihrem höheren Instinkte wohl oft mit überwältigender Wirkung, wie Shakespeare besonders, so verbildern aber die zahllosen kleinen Talente und Nichttalende ihre Rede blindlings nach stilistischer Mode bis zum Uebermasse völliger Unnatürlichkeit. So wird dann allerdings die Metapher nur zum überflüssigen Schmucke; von der Grundregel, dass die Bilder der besonderen Stilart der Dichtung entsprechen sollen, wird gänzlich abgesehen, und der Satz, dass die poetische Wahrheit mehr ist als die historische, schändlich gemissbraucht; denn indem sie sich nachahmen zu können anmassen, was das Genie eines Goethe mit höchster Dichterwahrheit zu schaffen vermochte, der in der Metapher „träges Eis in lichte Flammen" wandeln liess, werden sie schliesslich nur zu Nachahmern eines Opitz, der vom „blauen Salz des Meeres" und von „blökenden Hügeln" sprach. Es kann dem musikalischen Drama als Verdienst angerechnet werden, wenn künftig ein edleres und tieferes Verständniss für die Bedeutung der Metapher sich verbreiten sollte. Zunächst hebt es das bedrohliche Uebergewicht des rein Schmuckhaften,

Digitized by Google

Rhetorischen in der Anwendung der Metapher seinem Wesen gemäss auf, es verweist die metaphorische Rede vornehmlich in die Form der Prosopöie, der reinen Versinnlichung ohne den Charakter bildnerischen Gleichnisses. Damit tritt also die innerliche, die eigenthümlich dramatische Bedeutung entschieden hervor, die zumal bei abstrakten Begriffen, welche dadurch versinnlicht werden, höchst wirksam zur Geltung kommt. In solcher dramatischen Bedeutung einer Personifikation abstrakter Begriffe treffen wir sie denn auch mitunter bei Wagner, z. B. in den Versen: „Ruh' und Rast ist euch zerronnen," „den Grimm verjagt mir der Gram," „göttliche Ruhe ras't mir in Wogen," „himmlisches Wissen stürmt mir dahin, Jauchzen der Liebe jagt es davon," „es windet sich wüthend ein Angstgewirr, Schrecken schreitet und bäumt sich empor," „ein rächender Fluch nagt meiner Fäden Geflecht," „des Hortes Herrn umringt Verrath," „genug des Truges tränkte die Stätte mit Noth," „freudige Rache ruft nun den Frohen," „in meinem Busen berg' ich den Grimm, der in Grauen und Wust wirft eine Welt, die einst zur Lust mir gelacht," „leb' wohl, dich segnet Sieglinde's Weh." Wir sehen übrigens, dass die versinnlichten geistigen Begriffe hier zum grössten Theile mächtige Empfindungen sind, dass also das poetische Bild vorzugsweise aus dem musikalischen Element hervorgegangen ist, gleichsam wie die Erscheinung des Dramas selbst als die sinnliche Effloreszenz des allgemeinen musikalischen Untergrundes gelten darf. Ausserdem finden sich vereinzelt auch noch andere, zum Theil sehr schöne metaphorische Ausdrücke, wie die „ertagende That" und der ihr „enttagende Ruhm," wovon aber manche schon wieder in das Mythische hinüberspielen, von dem wir oben ausgingen; so z. B. wenn Hagen als „des Hasses Frucht" bezeichnet wird, weil er in der That der Sohn des mythischen Dämons des Neides und Hasses, ein Nibelungensprössling ist. So vertieft sich im mythischen Drama, als welches zugleich das musikalische ist, die Bedeutung der Metapher, indem sie unmittelbar aus dem Mythos selber stammt, dessen ganzes Wesen ja metaphorisch ist; denn er verbildlicht das Geistige, vermenschlicht das Sinnliche, und beseelt auch das Unbeseelte. Und weil das siegende Licht

Digitized by Google

und das Leben der Erde mythisch im Siegfried verkörpert worden, so bot sich dem Dichter, ohne weiteren Umschweif in's Rhetorische hinein, eine wahrhaft bedeutsame Metapher in jenen Bezeichnungen des Siegfried nach seiner mythischen Natur. In diesem: „Siegfried, siegendes Licht" ward also weit mehr vom Dichter gesagt als in jener wunderschönen, aber rein poetisch gemeinten Shakespeare'schen Metapher: „Komm, Romeo, du Tag in Nacht;" und auch die Stileinheit zwischen dem Stoffe und der poetischen Form konnte demgemäss nirgends vollständiger erreicht werden als eben im mythischen Drama. Der Mensch, selbst persönliche Verkörperung des Geistigen, im Wortdrama mit Vorliebe wiederum metaphorisch verbildlicht, wird hier einfach zurückgedeutet auf seinen in ihm mythisch vermenschlichten sinnlichen Kern, und so heisst es denn vom Gotte Donner: „rolle, wo's taugt," vom Schwefelzwerge Alberich, „er zische wie ein Schwefelbrand in der Wogen Schwall," von dem einst in Wolfsgestalt verwandelten Wälse: „ein Wolf war er feigen Füchsen," von Siegfried, dem Sonnenhelden, als welcher in vielen Sagen, wie Adonis, Attis, Osiris, durch eines Ebers Zahn getödtet wird: er sei eines Ebers Beute, und Hagen der Mörder heist geradezu „der verfluchte Eber;" derselbe Lichtgott „brennt" schon seiner Natur nach „lachend in liebender Brunst dahin," wie auch Loge, der sich im Drama selbst in sein sinnliches Flammen-Element zurückverwandelt, auf's Natürlichste fortwährend metaphorisch mit der Lohe vertauscht wird, z. B.: „an des Speeres Schaft, frei sich zu rathen, nagte zehrend sein Zahn!" *)

*) In Betreff Freia's, der Göttin der Jugend, heisst es: „verlorener Jugend erjag' ich erlösendes Gold," d. h. Wotan will für die von den Riesen gefangen weggeführte Jugendgöttin (mit deren Verluste die Jugend selbst den Göttern verloren geht) das erlösende Gold dem Nibelungen abjagen. Prof. Dollhopf, der über Wagners Sprache zuerst schon vor mir geschrieben, nennt dies ein „kühnes Abweichen von der gewöhnlichen Wortstellung," indem er im wunderlichem Missverständniss meint, es solle heissen: „das von verlorner Jugend (vom Jugendverlust) erlösende d. h. die Jugend wiederschenkende Gold"!! — Dass die Rheintöchter vielfach mit Fischen verglichen werden, gehört auch hierher. (Vgl. von Hagen a. a. O. S. 86 ff.)

Digitized by Google

„Des Speeres Schaft!“ - damit stehen wir bei den mythischen Attributen, in denen das Wesen der mythischen Persönlichkeiten konzentrirt erscheint, die also eigentlich selbst reale Metaphern sind. Wie nun im Mythos das einzelne Attribut symbolisch eintreten kann für die ganze Persönlichkeit, so auch im poetischen Ausdrucke des mythischen Dramas, womit sich nunmehr ebenso natürlich wie bedeutsam die stilistische Form der Synekdoche ergiebt; z. B. wenn Wagner seinen Wotan, dessen vertragsmässige Weltherrschaft im Speer mit den Vertragsrunen symbolisirt ist, sagen lässt: „mein Speer“ (statt: Wotan selbst) „hat gerächt, was Spott ihr schuf,“ während freilich an andrer Stelle, wo es von dem zur Rache nahenden Gotte heisst: „hierher ras't sein rächender Schritt,“ die Synekdoche „Schritt statt Gott“ sich vielmehr aus der dramatischen Wichtigkeit des Schreitens gerade an dieser Stelle als etwa aus der Bedeutung Wotans als „Wandergott“ erklärt. — Die Synekdoche leitet bereits über zu der zweiten Hauptart metaphorischen Ausdrucks, wodurch nicht Geistiges versinnlicht, sondern Unbeseeltes oder Reinsinnliches, Unbewusstes, Unbegeistetes beseelt, begeistet, vermenschlicht wird. Wie dies so recht eigentlich die mythische Form ist, sofern der kindliche Sinn des Menschen in den bewegten Dingen der Aussenwelt ein ihm verwandtes Leben ahnt, so dass er auf sie seine eigenen Empfindungen und Gedanken überträgt d. h. eben: den Mythos dichtet, so berührt sich dieselbe Form auch innig mit dem Wesen der Musik, die diesem vom kindlichen Sinne geahnten allgemeinsamen Leben den natürlichen Ausdruck einer tiefen Wahrheit giebt, indem sie die innerste Seele aller Dinge, ihr bewegendes Element, den Affekt im Menschen, die Kraft in der Natur, den in allen Wesen gleich waltenden Grundtrieb zum Erscheinen und Leben, den Willen, den Schopenhauer bekanntlich als das Wesen der Welt bezeichet, in ihren Tönen unmittelbar zur Sprache bringt. Wie im Mythos so in der Musik wird alles Seiende zum Lebenden, und zwar in ihr, indem es tönend wird, d. h. indem die Weltseele sich auch in ihm als wirkend offenbart. Und nicht nur in Sturmessausen und Wogenbrausen, nicht nur in Laubgelispel und Licht-

Digitized by Google

geflimmer, das in der Musik zum Tönen kommt, äussert sich diese ihre beseelende und versinnlichende metaphysische Macht, sondern auch in dem, was im Mythos als Attribut und Symbol mit einem künstlerischen Scheine des Lebens wirkt, im leblosen Gegenstande, weckt die Musik eine tönende Seele, sofern die bewusst wirkende Kraft einer Persönlichkeit sich ihm als Werkzeug übertragend mittheilt, oder ihm, wie eben im Mythos, überhaupt eine tiefere symbolische Bedeutung, also selbst eine Art Seele innewohnt. Bleibt die Beseelung und Versinnlichung in der metaphorischen Rede, auch bei voller Anerkennung ihrer dramatischen oder mythischen Bedeutung, immerhin etwas Künstliches oder doch Künstlerisches, eine mehr oder minder bewusste ästhetische Schöpfung, so gewinnt sie dagegen in der Musik sofort den reinen wahrhaftigen Charakter einer höheren Natürlichkeit. Man denke zu wie prägnanter Individualisirung durch die plastischen Motive der Musik jene äusserlich leblosen, aber mythisch tief bedeutsamen, wie von zauberischem Leben durchzuckten Attribute und Symbole im Nibelungen-Drama gelangen: das Schwert, das Symbol gottentsprossener Heldenkraft, in der kühn aufblitzenden Fanfare des Schwertmotives; der Speer, das Symbol auf Verträge basirter Weltherrschaft, in dem mit gewaltiger Bestimmtheit wuchtig niedersteigenden Vertragsmotive; der Ring, das Symbol aller sinnlichen Macht und Pracht und des egoistischen Begehrens aller Wesen danach, in dem unheimlich flimmernd herab und verführerisch umstrickend wieder hinauf sich schlingenden Ringmotive. Da werden die Dinge wahrhaft lebendig, indem sie tönend werden, das Symbol tritt in seiner vollen mythisch-dramatischen Bedeutung selbst beseelt vor unsere Seele, die poetische Metapher wird musikalische Wahrheit. Und in der That sind es vorzüglich jene drei mythischen Hauptsymbole des Dramas, die seinem Dichter Veranlassung zu metaphorischem Ausdruck gaben, wie er uns nunmehr nirgend tiefer begründet, natürlicher und stilvoller erscheinen kann, als gerade im musikalischen Mythen-Drama.

Da heisst das Schwert, in des Helden Hand, der „herrische“ Stahl, für Mime aber der „tückische,“ der ihn vernagelt; „zeig deiner Schärfe schneidenden Zahn,“ ruft Sieg-

Digitized by Google

mund, als er es dem Eschenstamm entzieht, darin es „schweigend“ gehaftet, wie es später „wonnig an der Wand ruht“ in Brünnhildens Felsengemache: bis zur völligen Allegorie aber weitet sich die Schwertmetapher aus in Siegfrieds Schmiedeliedern: da „lacht“ der Stahl, da „stellt er sich grimm“ und „sprühet Zorn,“ sein „grimmiger Zorn zischt im Wasser auf“ und im Feuer der „kühn brennenden“ Kohle bedeckt ihn „rothe Scham,“ „todt“ lag er in Trümmern, doch zum „Leben“ weckt Siegfried ihn wieder, er, das Prototyp der Heldenkraft, ihn, der Heldenkraft Symbol; so geht Siegfrieds Wesen über in das Schwert, so wirkt es leuchtend in seinem Neuentstehen, die Allegorie wird Drama, und dies Drema gewinnt die volle Wahrheit des Lebens in der Musik, die in den Schmiedeliedern überzeugend deutlich die Auferstehung des Symbols zum Leben verkündet. Auch der Speer heisst der „herrische Schaft,“ und seine Spitze die „zwingende;“ aber seine Lebenskraft ist minder gross, seine Macht beruht auf abstrakten Verträgen, nicht auf lebendiger Kraft, er bringt es nicht bis zur Allegorie. Gewaltig aber wirkt der Ring: von seinem „Gebote,“ seinem „Zwange,“ seinem „Fluche“ ist die Rede, und die Einführung seines bedeutungsschweren Goldes in das Drama geschieht in einer grossartigen, hervorragend schönen Allegorie, welche die Eingangsscene des Vorspiels völlig durchzieht. Das ganze tragische Verhängniss des Dramas stammt vom Erwachen dieses Goldes, des Symbols der Sinnlichkeit, aus dem Schlummer seiner Unschuld in der Tiefe des Urelementes, und auf den Begriffen des Schlafens und Wachens beruht die ganze Allegorie der Scene: die „Wiege“ des Goldes, das Riff, umkreisen die Rheintöcster und hüten „des Goldes Schlaf“ in seines „Schlummers Bett,“ und als die Sonne ihre Strahlen in die Tiefe sendet, singen sie: „die Weckerin lacht in den Grund, den wonnigen Schläfer sie grüsst, sie küsst sein Auge, dass er es öffne,“ den Alben aber, der das Erwachte rauben will, verspotten sie, weil er nichts wisse „von des Goldes Auge, das wechselnd wacht und schläft.“

Andere mythisch begründete Metaphern beziehen sich auf die bedeutenden symbolischen Begriffe erstens: jenes Urelementes selbst, das Alberich beim Raube und Liebesfluche

Digitized by Google

mit seinem: „hör' es die Fluth" gewaltig apostrophirt, das dann konzentrirter im Weltquell an der Weltesche Wurzeln wiederkehrt, von dem es heisst: „Weisheit raunend rann sein Gewell;" und ferner zweitens: Walhalls, das als „der Wonnen seliger Saal" für Wotan „Mannes Ehre und ewige Macht, ragend zu endlosem Ruhme," bedeutet, während Fricka darüber der Ansicht ist, „herrliche Wohnung, wonniger Hausrath sollten mit sanftem Band" Wotan „binden zu säumender Rast." Und an dies Walhall knüpft sich noch eine andere Allegorie, unmittelbar aus dem dramatischen Vorgange selbst, der geforderten Löhnung der Riesen für den Bau, geschöpft, Donner's wiederholte Drohung: „schon oft zahlt' ich Riesen den Zoll," „schuldig blieb ich Schächern nie," „des Lohnes Last zahl' ich mit gutem Gewicht." Mythische Allegorie ist es endlich, wenn Brünnhilde die Walküre tiefsinnig als „Wotans Wille" dargestellt wird, was allerdings die intime Bedeutung seiner „Wunschmädchen" ist; und wenn Wotan zu Siegfried das Räthselwort spricht: „mit dem Auge, das als eines mir fehlt, erblickst du selber das andere, das mir zum Sehen verblieb;" denn dies fehlende Auge Wotans ist die Sonne. Da Wotans Einäugigkeit überhaupt auf die Theilung der ewigen Lichtmacht in Einzeltage hinweist, das ihm fehlende Auge also ebensowohl die Sonne des nächsten wie vergangenen Tages bedeuten kann, Siegfried aber, als der junge Lichtgott, mythisch selber dieser „nächste Tag," und sein Auge dessen Sonne ist, so durfte es reckt wohl von ihm heissen, er erblicke mit dem Wotan fehlenden Auge, d. h. mit seinem eigenen, das Wotan gebliebene.

Die schönste, völlige Verbindung von Mythos, Drama und Musik bietet uns aber jene wundervolle grosse Allegorie des Verhältnisses zwischen Lenz und Liebe in dem, gerade auch als Dichtung so viel gerühmten Liede, das Siegmund im ersten Walkürenakte der geliebten Schwester Sieglinde singt. Wer die Dichtung aber nur um ihres schönen Bildes als eines rhetorisch-poetischen Schmukes willen rühmt, der hat ihren wahren ästhetischen Werth, ihre spezifische Bedeutung im musikalischen Drama noch nicht begriffen. Siegmund selber ist im Mythos als Sonnenheld auch Frühlingsgott, und seine Schwester die

Digitized by Google

Erde, der er mit seinem göttlichen Nahen aus Winterstürmen wonnige Liebe und blühendes Leben weckt. Und wie nun im Drama Siegmund aus wilder Noth zur einsam trauernden Sieglinde kam, so lacht auch wirklich der junge Lenz nach düstrem Sturmeswetter mit holdem Vollmondlichte in den nächtigen Saal und bringt die Liebe im Herzen der Menschen zu vollem Blühen: der Wälsungen Seelen verbinden sich unter seinem himmlischen Segen. Wie aber so der Mythos hier ganz und gar zum lebendigen, persönlichsten Drama wird, so verliert zugleich die entsprechende mythische Allegorie in der Dichtung den Charakter des nur Bildlichen und gewinnt dafür die volle Wirkung einer natürlichen Wahrheit mit den Tönen der Musik, in der sich die wonnejubelnden Seelen des Lenzes und der Liebe in der That wie die Seelen lebender Wesen zweifellos für unser Empfinden harmonisch-melodisch vereinen. Die Musik feiert in Wirklichkeit die Hochzeit zwischen Lenz und Liebe, deren Wesen sie allein jenen lebendig beseelten, persönlichen Ausdruck zu geben vermag, und indem sie damit durchaus die Empfindungen der handelnden Personen ausdrückt, verschmelzt sie in sich wieder die mythische Identität, die in der scenischen Erscheinung auseinander fallen musste: die Beziehung Siegmunds zu Sieglinden und die Kunft des Lenzes zu den Liebenden. Diese Verschmelzung bedeutet aber als Wirklichkeit dasselbe, was die Allegorie als Kunstform zu bedeuten hat, und so gewinnt das Lied, das die Vermählung des Lenzes und der Liebe besingt, durch die Musik den Charakter unmittelbarer Wahrheit. Eine ähnliche Allegorie finden wir auch später noch, ebenfalls durch die Musik in höchster Wahrhaftigkeit dargestellt, wenn auch nicht von mythischer Bedeutung, in der grossen Scene zwischen Siegfried und Brünnhilde, wo sie ihm warnend sagt: „sahst du dein Bild im klaren Bach?“ u. s. f. „rührtest zur Woge das Wasser du auf, zerflösse die klare Fläche des Bachs: dein Bild säh'st du nicht mehr, nur der Welle schwankend Gewog; so berühre mich nicht“ u. s. f., und Siegfried leidenschaftiich erwiedert: „ein herrlich Gewässer wogt vor mir; mit allen Sinnen seh' ieh nur sie, die wonnig wogende Welle“ u. s. f. „ich selbst wie ich bin, spring' in den Bach: o dass seine Wogen mich selig verschlängen,

Digitized by Google

mein Sehnen schwänd' in der Fluth!" Da wogen so deutlich in der Musik die Wellen des Baches, und dazwischen hervor taucht, bald gebrochen, mit fortgespült und überfluthet, das Bild des Siegfried in den herrlichen Tönen seines Weltenhortmotives, so dass wir in unserm Mitempfinden den metaphorischen Vorgang der Allegorie als Wirklichkeit zu erblicken glauben. — Und ebenso verwirklicht die Musik jede der übrigens nur seltenen nichtmythischen Metaphern und Allegorien des Dramas; man denke an die melodische Bewegung in Siegmunds Metapher: „wonnig weidet mein Blick," an den prägnanten musikalischen Ausdruck der danach fortgebildeten Allegorie Siegfrieds: „auf wonnigem Munde weidet mein Auge" u. s. f. „es brennen die Lippen, dass der Augen Weide sie labe," und auch an die wunderbare Klangwerdung der Allegorie in Siegmunds Monologe, jenes schon erwähnten, in die Nacht des Feindeshauses vom schimmernden Schwertgriff ihm leuchtenden „Blickes der blühenden Frau." Oder, wenn Siegmund zum Schlusse der grossen Liebesscene begeistert sein: „fort in des Lenzes lachendes Haus!" der nahen Freiheit entgegensingt, wem öffnete da sich nicht zauberhaft gleich mit den Klängen der Musik jenes ganze blüthenduftige Haus des Lenzes, wer hörte nicht sein süsses, wonniges Lachen, wie das Lachen der jung erwachten Wälder und Fluren da draussen, wer erlebte nicht wieder die Wonnen der Lenzenhochzeit in jenen ewigen Hallen des freien Lebens, umrauschst vom holden Nachklang der Freudentöne des Liedes von Lenz und Liebe, und wer vergässe darüber nicht ganz und gar die Kunstform der Metapher, die als solche aufgehoben ist im Elemente der Musik?!

Zum metaphorischen Stile gehört aber ausser der Allegorie, als der durchgeführten Metapher, auch noch das Gleichniss, welches Bild und Gegenstand ausdrücklich vergleichend nebeneinanderstellt. Hieraus spricht schon eine gewisse Ueberlegtheit, eine geistige Absicht, wesshalb denn auch das Gleichniss gerne didaktischem Zwecke dient. Wir erreichen damit schon das Gebiet des Sentenziosen, das dem musikalischen Drama am fernsten liegt. So finden wir auch bei Wagner die Form

Digitized by Google

des Gleichnisses natürlich nur äusserst selten, im Nibelungen-Drama etwa viermal und dann nie ohne besondere Bedeutung und niemals sentenzios oder didaktisch. Zunächst ein thatsächliches Gleichniss: Siegfried, kurz ehe ihn der Tod trifft, wirft eine Erdscholle über sein Haupt zurück mit den Worten: „Leben und Leib — so werf' ich sie weit von mir!" Das ist alter mythischer Brauch, noch die Landsknechte übten ihn, wenn sie in die Schlacht zogen; und das Gleichniss wird hier ganz zu pantominisch drastischer, dramatisch bedeutsamer Handlung. — In der Waldeinsamkeit träumerisch seiner niegekannten Mutter gedenkend, sagt Siegfried: „der Rehhindin gleich glänzten gewiss ihr hellschimmernde Augen." All sein Wissen verdankt der unbelehrte Knabe nur der Natur, in deren Schoss er aufgewachsen; ihr nur weiss er all seine Gedanken, Schlüsse und Bilder zu entnehmen: der ganze erste Akt hat uns in diese wesenhafte Eigenthümlichkeit des Siegfried-Geistes auf's Lieblichste und Feinsinnigste eingeweiht; nun gar seiner Mutter gedenkend, kann er sie nur der Natur vergleichen, die in der That allein ihm Mutter gewesen, die ihn den Begriff der Mutterliebe gelehrt, nnd zwar gerade auch an der Rehhindin Beispiel, wie er es Mime vorher erzählt hat: das Gleichniss ist hier also natürlichster Ausdruck des Wesens der dramatischen Person. Denselben Fall treffen wir wieder, wenn Siegfried in den ersten Anblick des Weibes, Brünnhildens, versunken, ausruft: „schimmernde Wolken säumen in Wellen den hellen Himmelssee: leuchtender Sonne lachendes Bild strahlt durch das Wogengewölk!" Und hier besonders verwirklicht auch wieder die Musik das Bild; ja selbst Mythisches klingt mit geheimnissvollem Tone darin an. — Mit ganz auffallendem Realismus aber tritt das vierte Gleichniss in die Erhabenheit der letzten Scene: Brünnhilde schreitet durch die wild erregte Menge „fest und feierlich" auf Siegfrieds Leiche zu und spricht: „Kinder hört' ich greinen nach der Mutter, da süsse Milch sie verschüttet — —: doch nicht erklang mir würdige Klage, wie des hehrsten Helden sie werth." Das Gleichniss erscheint also hier zudem in der Form einer Anthithese, und dies ist eine gewaltige, bedeutsame Anthisese: die Antithese von Realismus und Idealismus, von der niedern,

Digitized by Google

durch Brünnhildens Liebe nun überwundenen Welt und der höheren, in die sie sterbend jetzt mit Siegfried eingeht. Hier ist der grossartige entscheidende Wendepunkt des ganzen Dramas: Brünnhildens Klage um Siegfried besteht in der grossen Erlösungsthat selbst, womit sie ihre eigene Schuld bekennt und sühnt, in der Heimgabe des Ringes, der den Fluch in die Welt gebracht und dem Realismus egoistischer Sinnlichkeit zum irdischen Siege verholfen über den Idealismus der heiligen Liebesmacht, die nun aber eben durch Brünnhildens Klage, die Erlösungsthat, dennoch ihren überirdisch-ewigen Sieg über ihn feiert. Diesen gewaltigen Wendepunkt des Sieges bezeichnet jenes antithetische Gleichniss aus der Seele Brünnhildens heraus mit der schroff zweiseitigen Form seines Stiles, die auch in der Musik zu schlagendem Ausdrucke kommt, wenn nach der fast trocken rezitativischen Tonfolge der ersten Hälfte bei der zweiten die feierlich hehren Klänge des tragischen Walgesanges aus der Heldentod-Kündung der Walküre zum ernsten Schlussmotive der „Schicksalfrage“ aufwärtssteigen.

Digitized by Google

Sentenzen und Sprichwörtliches.

Zum Schlusse dieser Betrachtung der künstlerisch-stilistischen Seite der Wagnerischen Sprache haben wir aber noch über die Sentenzen selbst ein Wort zu reden, deren Gebiete wir uns mit dem Gleichnisse schon genähert hatten. Wir wissen, dass dem Wortdichter Sentenziosität der Rede als ein Hauptmittel zur erwünschten Erhebung derselben über den gewöhnlichen Ton, zur Idealisirung der Sprache dient. Solche Erhebung und Idealisirung, die er also in diesem Falle nicht durch klangschöne Wortordnung oder rhetorischen Formenschmuck, sondern durch das rein geistige Mittel der Idee, des Gedankens zu erreichen sucht, schafft dagegen dem musikalischen Dichter ohne Weiteres das ideale Element der Musik selber, worein getaucht seine Sprache erst zu Klang und Wirkung kommt. Aber weit mehr noch schafft die Musik; ihr Wunderwesen ermöglicht die Darstellung des Mythos, und der Mythos wiederum hebt das Drama aus dem wirr verschlungenen tausendfarbigen Gewebe der historisch-politisch-diplomatisch-sozialen Verhältnisse der realen Welt in die Sphäre reiner Menschlichkeit, wo einfache Charaktere einfach und bedeutend handeln können. In dem so vereinfachten Drama tritt alles Spitzfindige, Klügelnde, Geistreiche und überhaupt Abstrakte hinter dem in jedem Momente dramatisch Konkreten des natürlichen Gefühls und Affektes zurück, das auch erst durch die Musik in weitestem Umfang und ganzer Tiefe zu selbständig unmittelbarem Ausdruck gelangen konnte. Alles ist da innigstes seelisches Leben, das durchaus nur, psychisch oder drastisch, als Drama erscheint; und dies so aus ihrer inneren Seele heraus ehrlich sich gebende, überall dramatische Leben der Personen erspart und be-

Digitized by Google

nimmt ihnen alles geistige Zurechtlegen, Abstrahiren, Kritisiren und Moralisiren, wie es weder in die Sphäre der Musik noch des Mythos passt. Es brauchen keine Ideen erörtert, keine Moralen gezogen zu werden; im Mythos spricht sich die Idee mit prägnantester Bestimmtheit eines dramatisch lebendigen typischen Bildes aus, und die Musik eröffnet für unser Empfinden die tiefsten Tiefen der dramatischen Beziehungen, lässt uns die ideale Seele des Dramas bis auf den Grund durchschauen und zieht uns in ein so intimes Mitleben des Ganzen hinein, dass, was der Wortdichter uns etwa am Schlusse erst daraus abstrahirt als Moral einprägen zu müssen meinen würde, hier während des Verlaufes der Darstellung selbst in unsrer Seele als persönliche Erfahrung lebendig wird. So vermag das musikalische Mythendrama gerade den tiefsten Ideen, die der Wortdichter zumal in Hinblick auf scenische Verwirklichung scheuen muss, selbst einer Weltidee, wie im Nibelungenringe, vollkommenen künstlerischen Ausdruck zu geben, ohne dass er dazu des schweren geistigen Rüstzeuges der Sentenzen irgend bedürfte.

Die gedruckte Dichtung des Nibelungenringes enthält deren zwei, die im Anfang und am Ende stehend gerade auf die zwei Grundpotenzen des Dramas sich beziehen, die eine, aus Wotans Munde, auf die Welt des Neides und Streites, des ewigen Werdens und Wechsels, die Wotan selbst als Herrscher repräsentirt, die andere aus Brünnhildens Munde, auf die vom Elend dieser Welt erlösende, in ihr durch Noth und Tod zu Bewusstsein und Freiheit sich entwickelnde Macht der reinen Liebe, wie sie in Brünnhildens Herzen zu That und Wahrheit wird. Die Erste, Wotan bei seinem Auftreten gleich in Kürze charakterisirende, selbst dramatisch belebte, blieb stehen: „Wandel und Wechsel liebt, wer lebt“; das „Spiel“ selbst, das Wotan darum „nicht sparen“ zu können behauptet, übernimmt von ihr aus die vollständige Ausführung und Illustrirung dieser kurzen Anfangssentenz. Die Zweite, in längerer Rede die aus jenem Spiele gelernte Moral verkündende: „Nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht“ u. s. f.: „selig in Lust und Leid lässt die Liebe nur sein!“ der Schluss der Abschiedrede Brünn-

Digitized by Google

hildens an Siegfrieds Leiche, ward vom Dichter weggestrichen, als er an die musikalische Ausführung ging; denn, sagt er selbst: „dass diese Strophen, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Drama's bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird, bei der lebendigen Ausführung hinwegzufallen hatte, durfte schliesslich dem Musiker nicht entgehen". Und wie es dem Dichter gelungen durch höchste tragische Noth uns das einzige Heil der reinen Liebe erkennen und ersehnen zu lassen, so dem Musiker, dieser Liebesmacht unmittelbaren Ausdruck zu schaffen in der wundervollen Durchführung des Motives der Liebeserlösung, das, geschöpft aus Sieglindens wonnevollem Schmerzensdanke für die reine menschliche Liebesempfindung des Mitleids, den Schluss der Rede Brünnhildens und des ganzen Dramas, statt jeder abstrakten Sentenz, nunmehr melodisch beherrscht.

Sentenziose Bedeutung kann man freilich noch aus einigen, durchaus dem lebendigen dramatischen Dialoge angehörigen Aussprüchen sich herausdeuten, so aus Mime's Erklärung, dass die „Welt" ganz nahe der Neidhöhle liege, und aus des horthütenden Wurmes charakteristischer Antwort: „ich lieg' und besitz" — lasst mich schlafen!" wie sich sentenzios auch anwenden lässt Siegfrieds harmlos naive Aeusserung beim Schmieden: „was der Meister nicht kann, vermöcht' es der Knabe, hätt' er ihm immer gehorcht?" und der kurze, bezeichnende, eben diesen Spruch gewissermassen komprimirt und vertieft enthaltende schöne Ausdruck: „das Ewig-Junge". Dies ist aber auch Alles. — Denn eigentlich nicht mehr in dies Kapitel, immerhin aber in das allgemeine des poetischen Stiles gehören jene altvolksthümlichen Sprüche, die Wagner aus Märchen und Sagen in seine Diktion ebenso verwoben hat, wie in sein mythisches Drama einige wohlbekannte deutsche Märchen selber: im Rheingold das vom gestiefelten Kater, im Siegfried das von Einem, der auszog das Fürchten zu lernen, des selber echtmythischen Dornröschen-Märchens der Walküre zu geschweigen. Aus Zwergen-Märchen und Sagen bekannt ist Mime's Ausruf: „nun ward ich so alt wie Höhl' und Wald, und hab' nicht sowas gesehn!" der überall dem betreffenden Kobold das nahe Ende bedeutet (vgl. Grimm,

Digitized by Google

Mythologie, S. 437; Simrock, S. 419); und gleich märchenhaft klingt der Gruss Waltrautens an Brünnhilde: „Brünnhilde, Schwester! schläfst oder wachst du?“ Wundervoll aber in seiner tiefen mythischen Bedeutung ist das kurze Bibelwort: „mich dürstet“, das Siegfried dicht vor seinem Tode spricht. Wie Christus es seufzte, als er am Kreuz das blutige Haupt im Schauer des Charfreitagsdunkels zum Sterben neigte, so spricht es auch aus der letzten Handlung des Siegfried im Nibelungenliede, der dürstend zur Quelle sich niederbeugt, als Hagens Speer ihn trifft. So sterben die Göttersöhne, so die Sonnenhelden; denn dürstend auch neigt sich die Sonne Abends zum Meer, ehe sie stirbt im blutigen Untergange. — Wollten wir aber endlich aus dieser unsrer ganzen Betrachtung selbst eine Sentenz und Moral uns ziehen, es böte sich uns dazu im Nibelungenerama auch ein Wort, das aber fast wie ein Gemeinplatz klingt: jenes „Alles ist nach seiner Art“, das Wotan als göttliche Weisheit den Alberich lehrt. Doch seltsam! ist sonst der Gemeinplatz eine, selbst im Wortdrama, „überflüssige Sentenz“, so enthüllt uns hier, im musikalischen Drama, gerade die Musik erst, die alle Sentenzen überflüssig macht, seine tiefere Bedeutung durch das begleitende Motiv der Nornen, der allbestimmenden Schicksalsmacht im Drama. Wir blicken damit wieder hinein in das geheime Webewerk dieses grossen Weltmythos und begreifen die Bedeutung der „Eigenarten“, die sein Drama auskämpfen: Nibelungen und Wälsungen, Nacht und Licht, Neid und Liebe. So wird der „Gemeinplatz“ durch die Musik zum „Weg in's Allgemeine“, in die Tiefe der ethischen Idee.*)

*) Vgl. von Hagen, a. a. O. S. 41. Anm.

Digitized by Google

Zur grammatischen Stilistik.

Digitized by Google

Digitized by Google

Periodenbau.

Uebergehend zur grammatisch-syntaktischen Seite des Wagnerischen Stiles haben wir uns nur wieder dessen zu erinnern, was eben über die Vereinfachung aller Zustände, Verhältnisse und Beziehungen im musikalischen Mythendrama gesagt ward. Weil unser modernes Leben im Wirrwarr seiner hundertfältig sich kreuzenden Interessen und Ideen eine solche Einfachheit ganz eingebüsst hat, kann auch unsre Sprache im peinlichen Bemühen allen Anforderungen dieses Lebens zu genügen sich nicht mehr die natürliche Einfachheit ihres syntaktischen Baues bewahren. Um möglichst verständlich Alles auszudrücken, was unter solchen vielseitigen und verwickelten Verhältnissen erklärend, bestimmend, bedingend, einschränkend, gegenüberstellend, vergleichend, abwägend, modulirend und modifizirend zu Einem Gedanken gehört, der heutzutage, gleich dem modernen Menschen, einen Inbegriff, eine Welt der verschiedensten Gedanken bedeutet: dazu brauchen wir jene wunderlichen Satzungethüme unseres heutigen Stiles, jene unendlichen Schachtelungen von Sätzen in Sätze, das Spiegelbild unseres Wesens und Lebens, womit wir schliesslich im Streben nach grösster Verständlichkeit nur wieder völlig unverständlich werden. Eigentlich gebühren die grösseren Perioden, der stilistischen Lehre nach, nur dem rhetorischen Stile, und auch da ist es gerathen die Grenze des fünfgliedrigen Satzes nicht zu überschreiten. Die Poesie hat sich um der Schönheit und Klarheit ihres Stiles willen vom modernen Uebermasse überhaupt so fern wie möglich gehalten. Zog aber gerade das Drama sie wieder bedrohlich in die realen Verhältnisse mit ihrer Komplizirtheit in Leben und Sprache zurück, so schneidet

Digitized by Google

dagegen das musikalische Drama das Band ganz entschieden durch, das den poetischen Stil noch mit dem gordischen Knoten des prosaischen verknüpft. Kräftige einfache Gefühle sprechen sich klar und bestimmt in kräftigen, einfachen Sätzen aus, wie auch die Musik sie braucht, die sich ihrem Wesen nach in die geistigen Komplizirtheiten nicht einlassen kann. So ist es strengster musikalisch-dramatischer Stil, dass Wagner fast ausschliesslich einfache Sätze und zwar meist in der schlichtesten Verbindung des Hauptsatzes mit Einem Nebensatze bildet. Die im ganzen Nibelungendrama nicht einmal ein volles Hundert erreichende dreigliedrige Periode tritt meist bei hypothetischer Konstruktion ein, indem dem Bedingungs- und Hauptsatze ein einfacher Relativsatz sich gesellt. Mit der Steigerung der Handlung nimmt auch dieser hypothetische Satzbau immer mehr ab, so dass er sich in der Götterdämmerung am seltensten findet. Wer überredet, flunkert, intriguirt, beräth, wie Fricka, Loge, Mime, Götter und Riesen beim Vertrage, Wotan und Brünnhilde in ihren Zwiegesprächen, bedient sich zumal der sonst seltenen dreigliedrigen Periode. Zehnmal nur treffen wir eine viergliedrige, die niemals bedeutungslose Häufung, unwillkürliches Gerathen in den Jetztzeitstil, zu nennen ist. Erklärt Wotan seinen Weltplan der Fricka und Brünnhilde, sucht diese vor ihm ihren Ungehorsam zu entschuldigen, fädelt Hagen listig seine Intrigue gegen Siegfried ein, sagt er z. B. in Bezug auf den Ring zu Brünnhilde: „ist's der, den du Gunther gabst, so ist er sein, und Siegfried gewann ihn durch List, die der Treulose büssen sollt'!" da ist die viergliedrige Periode an ihrem Platz, und so weit auch nur geht die Komplizirtheit des Satzbaus in Wagners musikalischem Drama. Denn, wo sich einmal eine sechsgliedrige zeigt, da spricht sich in ihr vielmehr eine stürmische Ueberstürzung heftigsten Affektes aus. Es ist die Stelle im zweiten Walkürenakte, als Sieglinde nach langem sprachlosen Schweigen in wilder Verzweiflung zur Selbstanklage in die Worte ausbricht: „hinweg! hinweg! flieh' die Entweihte!" und dann fortfährt: „da er sie liebend umfing" u. s. w. bis: „Grauen und Schauder ob grässlichster Schande musste mit Schreck die Schmähliche fassen, die je dem Manne gehorcht, der ohne Minne sie hielt!" Die „sinkende Periode",

Digitized by Google

die sonst verpönt ist, weil die Spannung auf den Hauptgedanken verloren geht, die also sowohl dem dramatischen wie dem musikalischen Geiste widerspricht, entspricht doch gerade an dieser Stelle ihnen beiden. Wie sich der Affekt hier aus süsser Wehmuth zu höchster Verzweiflung aufreisst um von da wieder verstört, ermattet, ohnmächtig nieder zu sinken, und wie diese innerliche dramatische Bewegung in Aufbau und Entwickelung der Melodie zu ergreifend prägnantem Ausdrucke kommt, dem entsprechend bildet sich auch die sechsgliedrige Periode aus der steigenden zur sinkenden um.*) Uebrigens fügt Wagner seine Sätze lieber aneinander, als dass er sie einschachtelt, ausser wenn der Geist der Musik hier gerade einen abschliessenden Höhepunkt des Affektes in einem bestimmten Satztheile verlangte.**) So erreicht er Klarheit des

*) Vgl. damit die grosse Klage des Amfortas im ersten Aufzuge des „Parsifal", wo bei der reichsten Fülle affektiver Häufung der Satztheile doch die viergliedrige Grundform gewahrt blieb. — Das ist Stil, der besonnene Beachtung erheischt.

**) z. B. im „Parsifal", III. Aufzug:

a. „Den Gral noch einmal uns da zu enthüllen,
   des lang' versäumten Amtes noch einmal heut' zu walten
   zur Heiligung des hehren Vaters,
b. der seines Sohnes Schuld erlag,
c. die Der nun also büssen will,
d. gelobt' Amfortas uns.

Das ist ein an sich sehr einfacher, dreigliedriger Satz: Hauptsatz d mit abhängigem Infinitiv des Zweckes a, dazu Nebensatz b und Nebensatz dieses Nebensatzes c. Aber wie entsetzlich widermusikalisch wäre die logische Ordnung: „Amfortas gelobt' uns des Amtes noch einmal zu walten zur Heiligung des Vaters, der seines Sohnes Schuld erlag, die Der nun also büssen will!" Vielmehr ist die Steigerung vom abhängigen Infinitive bis zum abschliessenden Hauptsatze echt musikalisch, indem dieser Hauptsatz das Geloben des Amfortas, also das thatsächlich Wichtigste, musikalisch daher auch Bedeutendste, das Ende der ganzen Phrase, mit allen Nebensätzen, in affektiver Erhebung Bildende enthält. Die Einschachtelung der Nebensätze erzielt demnach hier nur die prägnante Hinstellung des Hauptsatzes auf die Höhe des melodischen Schlusses. (Vgl. den folgenden Abschnitt.) Es muss mir übrigens widerstehen mit dem beliebten Kritiker-Eilschritt sofort auch an dieses neueste Werk heranzugehen um den in ihm besonders beachtenswerthen Satzbau hier noch weiter zu untersuchen, daher ich mich nach wie vor auf Nibelungendramen beschränken werde.

Digitized by Google

Sinnes, dramatischen Fortschritt und dem musikalischen Geiste und Ausdruck entsprechende Einfachheit und Flüssigkeit der Rede. In den Meistersingern bringt allerdings der Stil der Komödie einige Abweichungen mit sich; aber die grössere Verwickelung der Verhältnisse im Drama und das buntere Spiel der Begriffe und Gedanken in der Sprache ist hier nicht ernst, sondern humoristisch, und auch für die humoristische Musik, die selbst in solche Verhältnisse ohne ihr Wesen zu schädigen sich finden könne, hat Wagner in diesem Falle den rechten eigenthümlichen Ton geschaffen.

Digitized by Google

Inversion.

Hier wäre wohl der Ort noch einen Blick auf eine für Wagners Stil besonders charakteristische Art der grammatischen Wortstellung zu werfen. Es ist dies die Inversion, die Umstellung der gewöhnlichen Ordnung der Satzglieder, in deren richtigem Gebrauche, nach Becker, eine besondere Schönheit des deutschen Stiles besteht, wie die grössere Freiheit dieses Gebrauches ein besonderer Vorzug der deutschen Sprache sei, da sie dem Ausdrucke der Gedanken grössere Klarheit und Lebendigkeit verleihe. Natürlich muss aber dabei immer auf die eigentliche Bedeutung der Inversion geachtet werden, die nicht nur dem Ausdrucke einen Schein des Ungemeinen und Neuen geben oder gar lediglich um des Versmasses oder Reimes willen angewandt werden soll. Sie setzt Begriffe vorauf, die hervorgehoben, besonderem Interesse empfohlen, zum besseren Verständnisse der Hauptsache vor Allem eingeprägt werden sollen, Begriffe, auf denen der Redeton liegt, Begriffe, die der Empfindung zunächst sich aufdrängen, zum Weiteren anregen, den Keim des Gedankens enthalten. Vom rhetorischen Stile abgesehen, ist es gerade die lyrische Dichtung, welche die Inversion, und zwar im letzterwähnten Sinne, bevorzugt. „Ach um deine feuchten Schwingen, West, wie sehr ich dich beneide!“ singt Goethe*) aus der ganz natürlichen, zuerst zum Gesange anregenden Empfindung dieser „feuchten Schwingen“ des Windes, der dann erst die geistigere Empfindung des „Beneidens“ folgte. Diese Inversion der „Empfindungsanregung“ passt also auch recht eigentlich in

*) Oder vielmehr Marianne von Willemer. seine Suleika, die der Briefwechsel G's. mit ihr neuerdings uns als die Verfasserin dieses herrlichen Liedes verrathen hat, nur — dass ohne Goethe auch Marianne niemals zur also dichtenden Suleika hätte werden können. —

Digitized by Google

das lyrische Drama, dessen dramatischer Grundstil eben die natürliche Entwickelung von Empfindung zu Empfindung ist. Eine Umstellung der logischen Wortordnung bedeutet dort vielmehr eine Wiederherstellung der natürlichen Ordnung nach der Folge des Empfindens. Nicht übel verweist dabei Prof. Dollhopf in seinen „sachlichen und sprachlichen Erläuterungen" zum „Ringe des Nibelungen" auf das entsprechende Wesen der musikalischen Phrase selbst, indem er sagt: „wie die musikalische Phrase in ihrem Beginnen den Hörer vorerst in Spannung setzt, dann in ihrem Fortgang ihn in Spannung erhält und erst im Schlusse kulminirt und das volle Verständniss erschliesst, so auch der sprachliche Ausdruck des Musikdramas." Hieraus erkennt man aber zugleich, dass die Inversion nicht nur musikalischen sondern auch insbesondere dramatischen Wesens ist, da sie dramatische Spannung und dramatischen Fortschritt vom Gegebenen, Bewirkenden zum Weiteren, Bezweckten darstellt.

Das für die Empfindung anregend Bedeutende tritt durch Inversion in den Vorgrund z. B. in der hochwichtigen Verplauderung des Ringzaubers an den gierigen Nibelungen: „der Welt Erbe gewänne zu Eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der endlose Macht ihm verlieh'!" Durch vollständige Umkehrung der gewöhnlichen Satzordnung nimmt hier der Begriff des „Welterbes" als das wirksam Bestimmende, Verführerische die erste Stelle ein, während an letzter ein Relativsatz steht, der durch den gleichen, nunmehr auf die dramatische Folge weisenden Begriff zu bedeutendem Abschluss erhoben wird. Sonst nämlich vermeidet Wagner aus musikalisch-dramatischen Gründen das Hinterdrein der Relativsätze, da sie dem Effekte des Hauptgedankens — zumal musikalisch gedacht — matt nachklappend die Spitze abbrechen und auch meist auf ein Vorher sich beziehen, das zur Bestimmung des Folgenden dient. Aus der natürlichen Empfindung des Sprechenden heraus tritt aber der Relativsatz zudem vorauf, wenn z. B. Wotan in finsterem Brüten seines nächtigen Feindes aus Nibelheim gedenkend, dessen dunkel drohende Gestalt in Worten so heraufbeschwört, dass er, ehe er seinen Namen nennt, geheimnissvoll, Bangen

Digitized by Google

weckend, tiefdüster beginnt: „Den Nacht gebar, der bange Nibelung — Alberich.“ — Weil es Wotan daranliegt den unsichern Loge, der ihm aus der Verlegenheit wegen des Riesenvertrages helfen soll, vor allen Dingen durch die Erinnerung zu binden, dass er selber des Vertrages Urheber ist, so braucht er bedeutsam die Inversion: „eiltest du so, den du geschlossen, den schlimmen Handel zu schlichten?“ — Als die Walküre Siegmund den Tod verkündet, antwortet er nach ernster Pause: der dir nun folgt, wohin führst du den Helden?“ und in diesem voraufgesetzten „der dir nun folgt“ spricht sich eben so sehr das Resultat seines heroischen Seelenkampfes aus, wie der nachgesetzte Hauptsatz unmittelbar weiter führt zur Antwort der Walküre und so die gewaltige Steigerung in der dramatischen Entwickelung der Scene anbahnt. — An Siegmunds Erzählung seines Leidensgeschicks knüpft Hunding sofort an: „die so leidig Loos dir beschied“ und verräth dann den weiterführenden Effekt der Erzählung auf sein Empfinden, Misstraun und instinktiven Hass, eingekleidet in die Worte: „nicht liebte dich die Norn“. — Und so fügt sich die Konstruktion oft auch der einfachsten dramatischen Folge; z. B.: die Götter finden Mime durch Alberich gebunden, und nun wollen sie wissen, was diesem die Macht gegeben; ganz dieser Folge entsprechend fragt Loge mit Inversion: „Dich, Mime, zu binden — was gab ihm die Macht?“ Ein andermal dagegen bringt die Inversion eine hochwichtige dramatische Bedeutung zum Ausdruck, sie giebt einer ganzen Tragödie ihr Motto: dies geschieht im ersten Verse der Götterdämmerung nach dem Nornen-Vorspiel, indem Brünnhilde beginnt: „zu neuen Thaten, theurer Helde, wie liebt' ich dich, liess ich dich nicht!“ Dies „zu neuen Thaten“ ist eben das tragische Verhängniss Siegfrieds, dieser Trieb führt ihn aus den Armen der Liebe in den Tod, und sein Tod bedeutet die Götterdämmerung. Die so überaus prägnante, bedeutende Inversion überwiegt hier völlig den damit ausnahmsweise nöthig gewordenen Schachtelbau des Satzes, zumal wenn dies die Scene eröffnende Losungswort der „That“ so glühend beseelt wird durch das schwungvoll einsetzende Liebesmotiv Brünnhildens, das den Schachtelsatz „wie liebt' ich dich“ musi-

Digitized by Google

kalisch gleich vorweg nimmt, ihn s. z. s. unmittelbar mit der Inversion „zu neuen Thaten“ verschmelzt, während danach der Schachtelsatz selbst im melodischen Flusse der Fortspinnung des Motives mit aufgenommen, ganz vom innigen Liebesaffekte dieser melodischen Figur erfüllt und so aus seiner konstruktiven Enge herausgehoben wird. — So erweist sich auch die Inversion bei Wagner als mit instinktiver Richtigkeit angewandter echter musikalisch-dramatischer Stil.

Andere Eigenthümlichkeiten seines Satzbaus, die mehr rein stilistischer als grammatischer Art waren, hatten wir schon früher betrachtet; so besonders die Ellipsen und Antithesen, welchen letzteren sich auch die verwandte Form der Wiederholung gesellt, und zwar in jeglicher Art: als Anaphora (das gleiche Wort am Anfang; z. B. Wotan: „Keine wie sie kannte mein innerstes Sinnen, Keine wie sie wusste den Quell meines Wissens“), als Epiphora (am Schluss; z. B. Hagen: der bleiche Held, nicht bläst er's mehr, nicht stürmt er zum Jagen, zum Streit nicht mehr!“), häufig als Epanodos (Umkehrung der Wortfolge; z. B. Mime: „mit klugem Rathe rieth ich dir klug“ oder Wotan: „von dir geschieden, schied ich von ihm“), als Epizeuxis (unmittelbare Wiederholung; z. B. Alberich's: „sei treu, sei treu, sei treu!“: und der Rheintöchter: „zu ihr, zu ihr, zu ihr!“), als welche Formen alle die Prägnanz des dramatischen Ausdruckes erhöhen, ebenso aber auch der musikalischen Form entsprechen, wie sie, an sich künstlerisch wohlbegründet, zumal in der Oper aber zu blosser leerer Konvention entartet war, während Wagner den dramatischen Werth ihr wiedergiebt. So tritt die verpönte Wiederholung bei ihm wieder in volles Recht, und selbst der Refrain gewinnt eine tiefere Bedeutung, die ihm den Zulass eröffnet, wenn z. B. Alberich in jener nächtigen Scene, da er dem Hagen den Mordplan geheimnissvoll drängend an's Herz legt, mit prächtiger Steigerung die mahnenden Worte wieder und wieder dazwischen wirft: „schläfst du, Hagen, mein Sohn?“ — „hörst du, Hagen, mein Sohn?“ — „schwörst du mir's, Hagen, mein Sohn?“ — schwörst du mir's, Hagen, mein Held?“

Digitized by Google

Vermeidung der Konjunktion.

Dass auch Wagner, wie unsere grössesten Dichter, vereinzelt Konstruktionen bildet, die sich allerdings in keinerlei Rubrik weder gebräuchlicher noch seltener Satzformen einreihen lassen, das konnte, zumal bei der geringen Anzahl solcher Fälle, nur deshalb besonders auffällig gefunden werden, weil man einmal von vorn herein bei Wagnerischer Sprache nur nach dem Wunderlichen spürte. Wir treffen aber solche kühnen Bildungen besonders in lyrischer Poesie; wo es denn geradezu ein musikalischer Trieb zu sein scheint, der zu möglichst unmittelbarem Ausdrucke des Gefühles die Sorge um streng grammatische Formung bei Seite wirft und nur eben die Empfindungen und Vorstellungen, wie sie kommen, rasch in Begriffe umgesetzt aneinanderreiht. So singt Goethe mindestens ganz undeutsch, wenn auch so deutsch und wahr und schön gefühlt wie möglich und der Empfindung des Hörers auch unmittelbar deutlich: „mir ist's als in den Mond zu sehn" oder geradezu grammatisch fehlerhaft in jener wundervollen Stelle des Faust: „verlassen hab' ich Feld und Auen, die eine tiefe Nacht bedeckt, — mit ahnungsvollem, heil'gem Grauen in uns die bess're Seele weckt", wo, von der Empfindung überwältigt, der Dichter einen selbständigen Satz „die Nacht weckt in uns die bessere Seele", der nur das Subjekt „Nacht" mit dem vorhergehenden objektivischen Relativsatze „die eine tiefe Nacht bedeckt" gemein hat und sich richtigerweise wenigstens als ein neuer Relativsatz mit einem neuen Nom. Sing. „die" jenem Subjekte „Nacht" anschliessen müsste, ohne Weiteres in die objektivische Konstruktion des ersten „die (nämlich Feld und Auen) eine tiefe Nacht bedeckt" mit aufnimmt. Das geht auch in der Lyrik, wo sich, wie hier, ein

Digitized by Google

herrliches Stimmungsbild sofort in die mitempfindende Seele des Hörers zaubert, dass er dabei an grammatische Fehler gar nicht denken kann; es wird aber bedenklich, wenn es, wie selbst bei Goethe, schliesslich auch im prosaischen Stile zur ungrammatischen Mode wird. Im musikalischen Drama dagegen sollte man eine solche Zusammendrängung der Begriffe durch den grammatiklosen Trieb des Affektes in eine freie Gefühlskonstruktion am allerhäufigsten zu finden vermuthen; bei Wagner ist dies jedoch nicht der Fall: mitunter genügt er dem Drange nach Vereinfachung der Sätze dadurch, dass er, wo der Prosaiker ihrer mehre brauchte, diese in einzelne Adjektive, gleichsam als allgemeine Empfindungs- oder Vorstellungsmarken, zusammenfasst, z. B.: „muthig-erschimmernd-lag sie (Walhall)-herrenlos-hehr-verlockend-vor mir"; wo er aber wirklich einmal grammatisch allzukühne Konstruktionen wagt, da kommt bei ihm zum musikalischen Triebe noch der dramatische Umstand besonders prägnanter, schlagender, drängender Momente hinzu. So sagt Hagen zur Brünnhilde schroff und schneidig: „wer dich verrieth, das räche ich!" wo der Grammatiker verlangt hätte: „wer dich auch verrieth, den Verrath werde ich rächen", während dem musikalischen Dramatiker zur Zusammenfassung des Vordersatzes das einfache relativische Neutrum „das" genügte. Ein andermal, zum Schluss ihres verzweifelten Speereides, ruft Brünnhilde leidenschaftlich wild: „denn, brach seine Eide er all', schwur Meineid jetzt dieser Mann!" wo es grammatisch richtig und vollständig heissen müsste: „so wie er all' seine Eide brach, so hat er auch jetzt Meineid geschworen".

Eine solche Verkürzung eines bestimmenden Nebensatzes durch Wegfall der Konjunktion in Form eines Frage- oder Heischesatzes ist sonst nur bei hypothetischen Sätzen in Gebrauch, wo der Regel nach die Konjunktion „wenn" fortfallen darf, wenn der Bedingungssatz eine wesentliche Voraussetzung für den Hauptsatz enthält, oder aber, wo lebhaftere Darstellung überhaupt erwünscht ist. Da nun im musikalischen Drama das Hypothetische, Bedingte, das im realen Leben allen Erscheinungen und Zuständen so tausendfach kleinlich und peinlich anhaftet, bei der in seiner mythischen Sphäre

Digitized by Google

herrschenden grossartigen Einfachheit und naturkräftigen Bestimmtheit gewiss nur auf das Wesentliche beschränkt sein wird, die lebhafteste Darstellung aber eben so sicher hier überall die Beste ist, so brauchen wir uns nicht zu wundern, wesshalb der Wagnerische Stil sich der hypothetischen Konjunktion „wenn“ mit solcher Vorliebe enthält. In der That gewinnt dadurch sein Gedicht ein total verändertes, eigenthümliches Ansehen: es entrückt uns durch diesen asyndetischen Stil durchaus dem Gebiete, wo die „wenn und aber“ herrschen, dem Gebiete, wo unser realer Mensch täglich, unser idealer aber, der sich in Musik und Mythos wiederfinden soll, nicht zu Hause ist. Uebrigens geht die Konsequenz Wagners doch nicht so weit, dass er jedes „wenn“ mit überlegter Absicht vermiede, wie Prof. Dollhopf meint; aus dem Instinkte überall die seiner Kunst zumeist entsprechende Redeform zu gebrauchen vereinfacht er freilich die Bedingungssätze in den allermeisten Fällen, lässt sich jedoch z. B. im Nibelungendrama wohl noch an 25 Mal auch die Konjunktion entschlüpfen, zumal wo die Zeitbestimmung „wann“ darin bedeutender mitwirkt. Prof. Dollhopf nimmt sich vielfach die sehr überflüssig erscheinende Mühe solche uns doch ganz geläufigen Verkürzungen noch extra zu erklären, was denn doch ein gar zu geringes Mass an Verständniss für die Muttersprache bei den Lesern voraussetzt, so sehr eine solche Voraussetzung auch durch das philologische Benehmen der Kritik begünstigt sein mag. Mitunter aber erklärt selbst Dellhopf das Verständliche noch obendrein falsch, so, wenn er Siegfried's Worte in Bezug auf den Vogelsang: „entrath' ich der Worte, achte der Weise, sing' ich so seine Sprache, versteh' ich wohl auch, was er spricht“, mit der Klage über Unklarheit wegen „Konjunktionsmangels“, mühselig also deutet: „wenn ich der Worte auch ermangele, so achte ich doch der Weise“ u. s. w., was unmöglich gewesen wäre, hätte er das Wort „entrathen“ in seiner natürlichen Bedeutung von „etwas unbegehrt, ungebraucht, unbeachtet lassen“ verstanden. Denn offenbar kann jener Ausspruch Siegfrieds nichts anderes heissen als: „wenn ich mich um Worte nicht weiter kümmere, wenn ich nur auf den Gesang des Vogels achte, wenn ich diesen nachahmend selbst

Digitized by Google

des Vogels Sprache singe, so werde ich wohl auch verstehen, was er mir sagen will", woraus nur durch den besprochenen Wegfall der Konjunktion die Wagnerische Fassung entstanden ist. Ich musste dies leider als belehrendes Beispiel dafür zitiren, wie bisher die Sprache des musikalischen Dramatikers dem Lesepublikum „erklärt" worden. Und wo dies nicht so fehlerhaft geschah, da geschah es eben meist ganz überflüssig, wie bei der diesen hypothetischen Sätzen nächst verwandten Form des Wunschsatzes, wo Dollhopf z. B. es für nöthig hält die Warnung des Vogels: „o traut' er Mime, dem Treulosen, nicht" vorsichtig deutend zu umschreiben: „o dass er nicht traute!"

Ueberhaupt hebt sich die Redeweise der lyrischen Poesie von der prosaischen ganz wesentlich durch die Vermeidung gewisser Konjunktionen ab, die eine mehr geistige Beziehung ausdrücken, auf einen psychischen Vorgang der Abstraktion deuten, den reinen Fluss der Empfindungssprache als Merksteine einer besonderen Ueberlegung und Betrachtung unterbrechen. Wie die hypothetische Konjunktion durch Verkürzung umgangen, so wird auch das begründende „denn" nur selten gebraucht; die Begründung findet lieber keinen eigenen Ausdruck, sie wird durch lebendige asyndetische Konstruktion aus einem spezifisch geistigen Prozesse zur unmittelbaren Empfindungssache, z. B. im „Rheingold": „nun lach' ich der Furcht — der Feind ist verliebt!" — Ausnehmend abstrakten Charakters ist das adversative, trennende, aufhebende, berichtigende „sondern"; in der lyrischen Gefühlssprache ist es kaum zu ertragen, und der Musik will es sich erst gar nicht fügen. Soll ein Gegensatz sich der Empfindung schärfer eindrücklich machen, so rathen selbst die Grammatiker (z. B. Heyse) die Weglassung der adversativen Konjunktion an, womit eben auch wieder der Charakter der Abstraktion sich verliert, und das Schwergewicht in die Wirkung auf das Gefühl verlegt wird. Wo ein echter Musiker das Wort „sondern" sagt und singen lässt, muss er immer etwas Absonderliches im Sinne oder Gefühle haben. In den wenigen Worten, die Beethoven in seine neunte Symphonie als Recitativ zur

Digitized by Google

Einführung des Chores hineingedichtet hat: „Ihr Freunde, nicht diese Töne! Sondern — lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!“ — Da steht dieses sonderbare Wort inmitten und ist zumal in seiner bedeutsamen Absonderung aus der recitativen Phrase von der merkwürdigsten Wirkung. Hier sondert das Merkzeichen des „sondernden Verstandes“ geradezu die grosse von Beethoven nun ganz durchzogene und überwundene Welt der absoluten Musik ab von der neuentdeckten Welt, darin Wort und Ton sich verbinden zur Freudenfeier des idealen Menschen! Und in ebensolcher wesenhaft sondernden Bedeutung finden wir die adversative Konjunktion das einzige Mal im Nibelungendrama, als Brünnhilde im Geständniss ihrer freien Mitleidsthat für Siegmund so genau und tief die Welt des Denkens von der des Fühlens scheidet: „Der Gedanke, den nie ich nennen durfte; den ich nicht dachte — sondern — nur fühlte!“ bei der Wiederholung aber: „weil ich nicht ihn dachte, und nur empfand.“

So strebt überall die Sprache des musikalischen Dramatikers in's Einfache, Natürliche, Empfundene und Positive. Nur die schlichtesten, ursprünglichsten, unvermeidlichsten Konjunktionen können in der Sphäre des Mythos und der Musik sich heimisch fühlen; und das werden allermeist einsilbige sein, die nicht viel Aufhebens von sich machen und der Melodie nicht viel Töne kosten, indess die mehrsilbigen, als späteren Ursprungs in der Geschichte der Sprache, und begrifflich bereits spezialisirenden Charakters, sich gebührender Weise ferne halten. Allerhöchst selten nur stiehlt sich z. B. ein „während“ in das Drama, so Wotan: „während du seinem Rasen entrinnst“, allerdings an einer Stelle, wo das „Währen“ für die Betheiligten von grössester Bedeutung, ist. Prof. Dollhopf freilich möchte es in seiner peinlichen Vorsicht, die in der Spezialisirung überall nur ein Mittel zur Verdeutlichung sieht, viel öfter gesetzt wissen; denn er sagt z. B.: „der Vers „dass sonst sie ganz dir gehörte, o Gott, vergiss das nicht!“ sollte vielmehr heissen: „während sonst“ oder wenigstens „da sonst“, was hier leicht zu substituiren war“! Er ist aber auch selbst damit nicht zufrieden, dass sich Wagner die allereinfachste Verkürzung erlaubt hat, die zugleich eine Verbesserung und Berich-

Digitized by Google

tigung unsrer Sprache involvirt: dass er nämlich für das weitläufige, eine ganz besondere Bedeutung habende „welcher, e, es“ durchweg das einfache, ursprüngliche Relativ „der, die, das“ gebraucht, das ganz widerrechtlich aus unserm Stile mehr und mehr durch jenes verdrängt worden, obzwar die Grammatik noch lehrt: „welch- verbindet mit seiner beziehenden Kraft wesentlich den Begriff der Beschaffenheit, kann also eigentlich nur gebraucht werden, wenn es sich um Angabe der Art und Eigenschaft des Gegenstandes handelt“. (Heyse.) Seit aber das schwerfällige, höchst unmusikalische, selbst unpoetische Wort uns zum bevorzugten Relativ geworden, müssen wir es umständlich noch durch ein vorgesetztes „als“ näher bestimmen, wenn wir es in seiner eigentlichen, auch sprachlich echten Bedeutung (we — lich = wie — leich d. i. welchen Leibes, welcher Gestalt, Art) anwenden wollen. Und nun meint Prof. Dollhopf: Fricka's Redewendung Wotan gegenüber: „du reizest sie (die Helden) einzig, die so mir Ew'gen du rühmtest!“ sei hart für: „welche du so (indem du sie aufstachelst) mir der Ew'gen (der Göttin, die dich durchschaut) rühmst.“ Auf diese eben so harte wie unvorsichtige Weise behandelt die sorgliche Vorsicht des philologischen Geistes eine durch das Wesen des Mythos und der Musik auf das Zarteste, Feinste und Eigenthümlichste bestimmte Dichtersprache, die zumal durch die Beschränkung im Gebrauche der Konjunktionen und die Wiedervereinfachung des Relativs dem natürlichen Charakter der einfachen, ursprünglichen Volkssprache, die das „welch“ verschmäht, aus dem intimen Triebe der Urverwandtschaft zwischen Mythos, Musik und Volk, wieder ungemein nahe kommt. (Vgl. K. F. Becker, deutsch. Stil. § 97. 99.)

Digitized by Google

Kasusgebrauch.

Um eine einfache, natürliche Gefühlsrede zu erreichen beschränkt die lyrische Poesie nicht nur den Gebrauch der Konjunktionen, sie vermehrt auch den Gebrauch der einfachen Kasus. Bekanntlich hat sich die ursprüngliche Form, die Flexion dieser Kasus, welche die Grundbeziehungen der Begriffe ausdrücken, immer mehr abgeschliffen, so dass sie sich in den romanischen Sprachen bereits ganz verloren hat, die nun, wie das Französische, die einfachen Kasus durch voraufgesetzte Präpositionen (de, à) umschreiben müssen. Wir Deutschen, denen die Kasusflexion noch weit besser erhalten geblieben, haben auch diese Umschreibung, das steife Denkmal einer Mangelhaftigkeit jener Sprachen, den Franzosen so übermässig nachgeahmt, dass man sich jetzt hinterdrein schon gedrungen fühlt mit grammatischer Weisheit den Gebrauch des einfachen Genetivs von dem der umschreibenden Präposition „von" besonders zu unterscheiden. Hierzu kommt, dass der Gebrauch der Präpositionen überhaupt durch den Spezialisirungstrieb der modernen Sprache sich gewaltig vermehrt hat. Wenn nun die Poesie jenen ersteren Missbrauch der Umschreibung möglichst vermeiden muss, so kann sie, besonders die lyrische, auch die letztere Ueberfülle vermeiden, da sie sich wieder in einfachen Verhältnissen bewegt, wo die Grundbeziehungen der Begriffe und damit die ursprünglichen einfachen Kasus wieder in ihr volles Recht treten und ihr Gebiet über das im modernen Sprachleben ihnen Gelassene ihrer echten allgemeinen Bedeutung gemäss erweitern. So liebt z. B. Goethe einen reicheren Gebrauch des Akkusativs, wodurch die Beziehung der Begriffe eine mehr direkte, unmittelbare, und so die Handlung eine lebendigere, ihren Gegenstand ganz

Digitized by Google

umfassende wird; z. B.: „das Meer, das fluthend strömt gesteigerte Gestalten," „wir haben schon lang einen Sänger gehofft," „was ich irrte, was ich strebte, was ich litt und was ich lebte," „die alte Zeit gedacht' ich," „denkt Kinder und Enkel und schüttelt das Haupt;" zu welchem Kapitel Wagner etwa sein: „was zuvor umsonst ich besann" (besinnen = bedenken) liefern könnte*). Oefter findet sich aber bei ihm ein erweiterter Gebrauch des Dativs, des Kasus des entfernteren Objekts, auf den nicht direkt die Handlung des Subjekts, sondern vielmehr die Absicht, Rücksicht oder Empfindung des Subjekts bei der Handlung sich bezieht, wodurch er einen mehr persönlichen Charakter erhält. Von Alters her verbanden sich mit ihm die Verba des Fürchtens (fürchten c. dat. z. B. noch bei Luther), wo wir heute gewöhnlich die erläuternde Präposition „vor" einschieben, die als örtliche die Beziehung veräusserlicht. Wagner braucht den einfachen Dativ bei den verwandten Begriffen des Zagens und Zitterns, und ferner in den Ausdrücken: „dem Feinde fliehen," „dem Sieger sinken," (vgl. Goethe: „seinen Blicken möcht' ich in die Knie sinken"), „sich dem Schwunge, dem Kläger bergen (vgl. Jmdm. etw. (ver)bergen; Goethe: „der Sonne versteckt"). — Eben so alt begründet ist die Konstruktion der Verba des Hörens mit dem Dativ (vgl. unser „lauschen" c. dat.; Goethe: „horchet ihr der Glocke nicht," „horcht dem Sturm der Horen"), wo wir jetzt meist die Präposition „auf" oder „nach"**) für nöthig erachten; Wagner sagt: „hieher zu horchen dem Racheschwur." — Aehnlich verhält es sich mit dem Worte „kosen," das nach seiner ursprünglichen Bedeutung „sich schmeichelnd und tändelnd unterhalten" ein — später durch „mit" umschriebenes — Dativverhältniss bezeichnet und erst durch Substituirung des Begriffes des Küssens mit dem Objekts-Akkusativ verbunden worden ist; sowohl bei Luther wie bei Goethe wird dativisch gekost („ihr kos't dem

*) Alte Konstruktion. Paul Flemming: „Wenn ich besinne deine Gunst;" Logau: „Wie viel ist's, was ich pflag zu besinnen."

**) Vgl. im Parsifal: „in Sehnsucht dem (statt: nach dem) verwandten Quelle."

Digitized by Google

Scheine," „Cyprien, wie sie ihm kost," „dir mit Wohlgeruch zu kosen"), und bei Wagner heisst es: „der Traurigen kos't ein lächelnder Traum" *). Anderer ungewöhnlicher Dative giebt es auch bei Goethe noch genug, z. B. Imdm. lügen, Imdm. lechzen, dem Rocke rümpfen, dem Tanze loben, dem Falle donnern, der Welle die Arme verbreiten, sich Nebelschleiern enthüllen; Wagner dagegen bevorzugt in auffallender Weise vielmehr den Genetiv. Hierbei steht er ganz auf altdeutschem Boden; es ist ein schwerer Verlust für unsre Sprache, dass sie des mit so grosser Feinheit des sprachlichen Gefühles von unseren Vorfahren gebrauchten Genetivs sich so sehr entschlagen hat. Der Genetiv antwortet auf die Frage der Herkunft (Ursprung, Ursache), bezeichnet das Verhältniss des Theiles zum Ganzen, ein Theilhaben oder eine Theilnehmung an der Handlung, eine Berührung des Objektes, ein Fortnehmen vom Ganzen, ist daher kausativ, partitiv, possessiv, privativ. Die Poesie bemüht sich möglichst viel der alten Genetivverbindungen lebendig zu erhalten, zumal bei den Begriffen des Gebrauchens, Geniessens, Begehrens, auch bei „(be)achten" und „vergessen" u. dgl. m., wo die Prosa den derberen Akkusativ sich angewöhnt hat. All dies durfte sich auch Wagner nicht entgehen lassen; er setzt einmal sogar, zum ewigen Entsetzen seiner „sprachkundigen" Kritiker den Genetiv des Begehrens zu dem unpersönlichen Intransitiv „mich hungert" (sein') „nach Analogie von „mich jammert sein" und in dem Sinne von: „mich verlangt sein'". Das spricht aber auch ein Unthier, bei dem intransitiver Hunger und partitiver Appetit in Eine Empfindung roh zusammenfallen: und schliesslich ist auch die Analogie des „satt sein c. gen." nicht abzuweisen — „ich bin des trock'nen Tons nun satt!" — Eine seltsame Verdrehung des Verständnisses treffen wir auch hier wieder bei Dollhopf, der die einfache Verbindung: „was, mächtig der Furcht, mein Muth mir erfand," statt nur an „einer Sache mächtig sein" zu denken, mühsälig umdeutet in:

*) Missverstanden hat Klindworth einen Dativ Wagners, nämlich als Genetiv gefasst, wenn er im Klavierauszug des Rheingold die Stelle: „nur wer der Minne (die) Macht versagt" umändert in: „nur wer der Minne (gen.) Macht entsagt.

Digitized by Google

„dasjenige, was mein Muth als Mittel gegen die Furcht erfand!“ Wer im Einfachsten absonderliche Schwierigkeiten sucht, der kann freilich auch die natürlichsten Genetivverbindungen für wunderlich halten, wie: „dess Schuld sein“ (vgl. des Mordes schuldig), oder: „zum Tausche deiner Runen“ (vgl. in Erwiderung deines Briefes). Wie bei den Ausdrücken: „Imdn. eines Verbrechens anklagen“ oder „sich einer Sache freuen“ die Ursache im Genetiv steht, so auch im Wagnerischen: „dess zürnte mir wohl mein Weib;“ und dass der Umstand, auf den eine Warnung sich bezieht, ebenso gut wie bei einer Mahnung oder Getröstung im Genetiv stehen könne, bezeugt der alte Sprachgebrauch, den Wagner nur wieder aufnimmt, wenn er sagt: „ein Andres ist's, wess mich die Wala gewarnt.“ In dem Ausdruck endlich: „versuch's mit Mime dem Bruder, der Art ja versiehst du dich besser!“ kann nur der Begriff „sich versehen,“ nicht aber seine althergebrachte, immer noch giltige Verbindung mit dem Genetiv (z. B. Schiller: „wessen soll man sich zu euch versehen?“) Wunder nehmen. Es ist ungebräuchlich geworden „sich einer Sache versehen,“ so positiv zu gebrauchen, am gebräuchlichsten ist ja überhaupt seine adverbielle Fassung, das negative „unversehens.“ In der positiven Anwendung tritt aber seine eigentliche Bedeutung: „vorsehen, vorbereitet sein, mit etwas voraus bekannt sein“ weit schärfer hervor; und diese ist hier einzig gemeint: „mit der „Art“ der Nibelungen weisst du, Nibelung, von vornherein besser Bescheid!“

Digitized by Google

Zu

Wortbildung und Wortgebrauch.

Digitized by Google

Digitized by Google

Allgemeine Betrachtungen.

Nun gelangen wir auch endlich in das Kapitel der einzelnen auffälligen Worte in Wagners Sprache, das, worauf sich die witzige Kritik bei ihren Ausstellungen gewöhnlich allein beschränkt. Auch ist nicht zu leugnen, dass diese Worte im Ganzen bedeutend dazu beitragen Wagners Sprache ihren eigenthümlichen Charakter zu verleihen, nur gerade wieder nicht die, welche die Kritik herauszuheben beliebt, weil sie ihr durchaus „deutsche Fremdwörter" sind. Was aber hauptsächlich den Eindruck des Eigenthümlichen macht, bleibt doch immer das vorher betrachtete allgemein Stilistische, worüber sich die eifrigen Sprachrichter aller Art nur nicht Rechenschaft zu geben wissen, daher sie die Ursache ihrer seltsamen Empfindung bei Wagners Sprache ausschliesslich in den einzelnen Worten suchen, die ihnen als fremdartig auffallen.

Aber auch da wissen sie nicht Bescheid. Zunächst sollten sie sich doch über ungewohnte Wortbildungen heutzutage am wenigsten wundern, wo solche in allen Wissenschaften und Thätigkeiten, der Erweiterung der Begriffsgebiete entsprechend, wie die Pilze aus der Erde wachsen. Und dies sind doch nicht nur Fremdwörter, denen deutsche Neubildungen im Grunde immer noch vorzuziehen wären, sondern in der That auch solche selbst, und zwar mitunter recht sprachwidrige und ungethümliche (ich erinnere nur an den Börsenjargon), woran jedoch kein Anstoss genommen wird, selbst wo die Ueberflüssigkeit solcher Sprachvermehrung auf der Hand liegt. Dem Dichter aber ist es bisher noch nie verwehrt geblieben dem Besonderen, was er uns zu sagen hat, auch

Digitized by Google

besondere Worte zu geben. Der echte Dichter schafft aus einem ungemein tiefen und feinen Empfinden für seine Sprache, das durch seine instinktive Kraft die Sicherheit eines philologischen Verständnisses übertrifft. Den grössten Dichtergenien verdankt ihr Volk auch stets ein neues Sprachleben; man denke wie die deutsche Sprache sich z. B. durch den Einfluss Goethe's verändert hat. Wir brauchen jetzt Worte und Wendungen ganz geläufig, die unerhört waren, ehe jener einzige Mann sie erstmals ausgesprochen; und zwar finden wir, wenn wir näher zusehen, allein in seiner Lyrik mehre Hundert solcher Unerhörtheiten, die sein Genius für uns zu anerkannten Schönheiten oder gar geläufigen Gebräuchlichkeiten unsrer Sprache gestempelt hat. Auch in der Poesie handelt es sich ja um eine Gebietserweiterung, welche Vermehrung der Ausdrucksmittel erheiseht. Nicht nur, dass die ganze Sprache in eine höhere Sphäre erhoben, durch eigenthümlichen, minder gewöhnlichen Ausdruck von der Alltagssprache unterschieden werden soll: auch das Gefühl des Dichters ist ja eben ein unvergleichlich tieferes, seine Anschauung eine nur ihm eigene weitere, und vor allen Dingen hat er, der sich im Rein- und Allgemein-Menschlichen bewegt, der das Gebiet der Natur sich wiedererobert, auch seiner Sprache die gefühlskräftige Unmittelbarkeit, die frische Natürlichkeit und lebendige Sinnlichkeit wieder zugeben, die sie unter dem geistigen Abstraktionszwange des realen Lebens eingebüsst. Und dadurch eben unterscheidet sich die Neuschöpfung des Dichters von der, welche die Sprache alltäglich zu erleben hat, und die sich gerade nur auf die Bildung neuer Abstrakta oder sprachwidriger Adjektiva von Abstrakten u. dgl. bezieht.

Unter Neuschöpfung ist aber nicht etwa eine selbständige willkürliche Neuerfindung zu verstehen, sondern eine analogische Fortbildung vorhandener sprachlicher Elemente und ein Gewinn oder Wiedergewinn dialektischer oder älterer Ausdrücke für die lebende poetische Sprache, wie Letzteres am Besten dem Verlangen nach grösserer Ursprünglichkeit und Sinnlichkeit derselben entspricht. Gerade die ältere deutsche Sprache zeichnet sich durch solche ursprüng-

Digitized by Google

liche Kraft, durch einen Reichthum sinnlicher und bedeutender Wurzeln aus, die auch durch keine spätere Um- und Weiterbildung in ihrer Grundform wesentlich zerstört und dem heutigen Verständniss entzogen worden sind. Wir wissen, wie sehr gerade der lyrische Dramatiker einer solchen Sprache aus einfachen kraft- und bedeutungsvollen Wurzelworten für die musikalisch-mythische Sphäre seiner Dichtung bedurfte. Wir hörten auch schon, wie tief Wagner, der Musiker, die Sprache in ihrem Wesen mit lebendiger Empfindung erfasste, und können uns denken, wie sehr er durch das eingehende Studium der Quellen seiner Stoffe zumal in der Art und dem Reichthum unserer alten Sprache heimisch geworden sein musste. Es hat aber von je den Dichtern beliebt bei der Darstellung älterer Stoffe aus der Geschichte ihres Volkes auch in der Sprache etwas von der Eigenart der damaligen Redeweise künstlerisch anklingen zu lassen, so wie Goethe z. B. nicht nur in seinen Schwänken nach Hans Sachs, sondern selbst in seinem Faust das Wesen des Spätmittel- oder Aelter-Neuhochdeutschen wunderbar durchschimmern lässt, im Götz aber sogar theilweise wörtlich die Sprache des alten Ritters aus dessen Tagebuche aufgenommen hat*). Bei Wagners Mythendichtung traf nun Beides gtücklich zusammen: er fand in der altdeutschen Sprache zugleich das rechte Fundament für die geeignete Sprache seines musikalischen Dramas und jenen antiken Lokalcharakter, den er der Rede seiner Götter und Helden aus dem mythischen germanischen Alterthume in wahrhaft genialer Weise zu verleihen gewusst hat. Er hat sich damit jenen berühmten dichterischen Vermehrern des deutschen Sprachschatzes, die sich zum Theil ebenfalls speziell mit dem Studium älterer Sprachen in künstlerischem Sinne beschäftigt hatten, jenen Klopstock, Goethe, Voss, Uhland, Rückert, Platen, Freiligrath, u. A. m. nicht etwa nur würdig angereiht, sondern nimmt durch die spezifisch ästhetische Bedeutung

*) Schillers klassischer Biograph Hoffmeister macht darauf aufmerksam, wie jedes seiner Werke, zumal der späteren, und vor Allem Wallenstein, M. Stuart und Tell, sowohl das Wörterbuch wie die Grammatik eigenthümlich bereichern, so zwar, dass die Art der neuen, ungewöhnlichen Worte durchaus von Lokal und Zeit des jedesmaligen Werkes bestimmt werde.

Digitized by Google

seiner Sprache für sein Gesammtkunstwerk überhaupt einen der allerersten Plätze unter den sprachschöpferischen Künstlern aller Zeiten ein; ja, man kann ohne Uebertreibung behaupten: er ist kraft der Musik der wahre und einzige Retter der im Alltagsdienst der modernen Weltprosa für jede künstlerische Gestaltung schon hoffnungslos verderbten deutschen Sprache geworden.

Ungewöhnlich mag diese lyrisch-poetische Heldensprache Wagners uns Modernen klingen, so lange wir noch nicht mit ganzem Herzen in die Sphäre jener grossartigen mythischen Einfachheit des musikalischen Dramas eingekehrt, so lange wir dem ganzen allgemein-menschlichen Kunstwerke noch fremd geblieben sind. Den Weg dazu bahnt aber unserm Empfinden, wofern es noch nicht durchaus in der Abstraktion erlosch, die Sprache der Musik, durch welche zugleich die allerschlichteste und knappste Redeweisé zur reichsten und beredtesten wird. — Oder soll man etwa das „Ungewöhnliche" prinzipiell aus der Poesie verbannen? Das uns Modernen Ungewöhnliche, dem Einfach-Allgemein-Menschlichen aber Gewöhnliche und Geziemende? Das wäre eine traurige Beschränktheit, worauf Mephistopheles' Worte passten: „bist du beschränkt, dass neues Wort dich stört? willst du nur hören, was du stets gehört?" — In demselben Betreff sagt zudem K. F. Becker: „das Ungewöhnliche wirkt auf Gefühl und Phantasie und ist vorzüglich geeignet der Darstellung den Reiz der Neuheit zu geben. Die deutsche Sprache hat den grossen Vortheil, dass der Reichthum ihres Wortvorrathes neben den gewöhnlichen auch minder gewöhnliche Wörter darbietet, und dass die noch lebendige Triebkraft ihrer Worbildung sie in Stand setzt Wortformen zu bilden, die ungewöhnlich und doch nicht fremd sind. Diese Forderung der Neuheit ist unerlässlich für den poetischen Stil." Und Tieck rühmte am Shakespeare: „ihm liefen die fernsten, ungewöhnlichsten, bedeutsamsten Worte wie gehorsame Kinder entgegen, dass Himmelsgeister den Menschen beneiden müssen, der sie stets schaffen, oder auch geniessen kann." Dies ist denn auch der vielgerügte Fall bei Wagner. — Seine Sprache erklären, heisst nicht ein Lexikon unverständlicher, total fremder Wörter

Digitized by Google

anlegen, sondern die Gründe nachweisen, weshalb, und die Art beleuchten, wie er die allverständliche bestehende Sprache nach ihren eigenen Bildungsgesetzen und dem Beispiele der Vorzeit vereinfacht, gekräftigt, dem Wesen der Musik und des Mythos angeglichen hat. Und nur eben um dieser Art der Deutung willen kann man auf ihn auch jenes andere Goethe'sche Wort anwenden: „für die alten lieben Todten braucht man Erklärung, will man Noten; das Neue glaubt man blank zu verstehn, doch ohne Dolmetsch will's auch nicht gehn!"

Digitized by Google

Komponirung und Entkomponirung.

Die einfachste Art sprachlicher Fortbildung ist jedenfalls die Verbindung verschiedener Worte zu Einem, wie derlei Kompositionen in unsrer heutigen Prosa mit Abstrakten bis in's Ungeheuerliche getrieben werden. Deutet hier eine solche Zusammenkleisterung von Begriffen vielfach nur auf Faulheit und Flüchtigkeit der Schreiber, so erreicht der Dichter, der nicht mit Abstrakten zu thun hat, damit vielmehr eine erwünschte Gedrängtheit des Ausdrucks, indem er durch einfache Zusammenfügung der verschiedenen Begriffe der Empfindung oder Vorstellung des Hörers unmittelbar die für sein Verständniss nöthigen Andeutungen giebt und sich die mitunter weitläufigen Umschreibungen erspart, die der Prosaiker braucht. Mit Vorliebe bildet Goethe solche Komposita; man denke z. B. an die Substantiva: „Weltwirrwesen", „Blumenwürzgeruch", „Ameiswimmelschaaren", „Gespenstgespinnste", „Gemsenfreche" („jener Fuss, der an der Klippe sich mit Gemsenfreche mass"); und an die Adjektiva: „zwergemsig" („das Schwert, ein Werk zwergemsiger Schmiedehöhlen"), „liebrund", „gefahrgewohnt", „schlangenwandelnd", „neugiergesellig", „gabeselig", „geisterzeugt", „tagentschlossen", „lichtentrückt", „schellenlaut", „grenzunbewusst", die sämmtlich wie alle folgenden Beispiele allein den lyrischen Gedichten und dem ebenfalls so innig vom lyrischen Geiste durchdrungenen Faust entnommen sind.

Gegen solchen Reichthum kann Wagner freilich nicht aufkommen. Wohl findet man besonders im Tristan einige auffallende Zusammenfügungen, worin tiefbedeutsame metaphysisch-ethische Gedanken für die unmittelbar verständliche Gefühls-

Digitized by Google

mittheilung durch die Musik nur eben angedeutet werden.*) Im Nibelungendrama giebt es dagegen nur wenig dergleichen, meist Komposita von Adjektiven, worunter drei als besonders prägnant erwähnenswerth:

1) „Der beuterührige Feind" d. h.: der nach Beute rührig ist, gebildet also nach Analogie etwa von „geldgierig";

2) „die fluchfertige That" (des Ringraubes Alberich's) d. h.: nicht eine zum Fluche fertige (vgl. „reisefertig") noch auch: eine im Fluchen fertige (vgl. „kunstfertig" oder Goethe's „übelfertig"), sondern: eine durch oder mit Fluch fertig gewordene That (vgl. das ältere und noch juristische „rechtfertig"), gebildet also nach Analogie etwa von Goethe's „geisterzeugt";

3) der „lustfreie" Nibelung, ein Ausdruck dämonisch-bitterer Selbstironie Alberichs, nach Dollhopf aber gewagt für „lustlos". Das Gewagte liegt nämlich nur darin, dass wir uns allerdings gewöhnt haben „frei" ausschliesslich bei unangenehmen Dingen (sorgenfrei, schuldenfrei), das begrifflich engverwandte „los" dagegen auch bei angenehmen (freudlos, lichtlos) zu gebrauchen. Wagner aber wendet überhaupt das Wort „frei" nach seiner ursprünglichen weiteren Bedeutung im dreifachen Sinne von: „los", „offen" und „erlaubt" an; z. B.: „lasst das frei!" d. h. lasst es los, lasst es fallen; „alles ward mir nun frei" d. h. alles liegt offen vor mir, ward mir klar; „frei und hold sei nun mir Frohem" d. h. sei mir erlaubt, gehöre mir. (Vgl. Goethe: „ich bin der Sünde bloss" d. h. ihr ganz preisgegeben.) Die Bedeutung frei = offen wenden wir ja noch in Ausdrücken wie „freies Feld", „freier Platz" an, frei = erlaubt in: „sich die Freiheit (Erlaubniss) nehmen", „freistehen = erlaubt sein" u. A. m. In dem „frei" des letzten Beispieles sollte überdies der Name Freia's anklingen, und der Begriff des Freiens sich melden, dessen ursprüngliche

*) Vgl. im „Parsifal" das unvergleichlich schöne: „o Wunden-wundervoller Speer!" — Das kann eben nur die recht begriffene, deutsche Sprache, — freilich nicht in Courszetteln und Lokalpossen, aber in wahrer Dichtung!

Digitized by Google

Bedeutung die des Freimachens durch Abkauf des Weibes vom Vater gewesen sein soll (got.: frijon = gr.: priasthai, kaufen). Da aber damit zugleich eine neue Fesselung sich vollzieht, so sehen wir das abgeleitete alte Wort „frieden“ in der doppelten Bedeutung von lieben und binden; so z. B. auch got.: friathva, die Liebe, neben althochd.: frida, der Bund (Friede) und der Schutz; oder mhd.: vriedel, der Geliebte (vgl. Fridolin) neben unseren: „einfrieden, umfriedigen, Friedhof“ im Sinne von „einhegen, abschliessen, schützen“ (vgl. altnord.: fridhr, zahm = gefriedet, gebunden, geschützt; wie bei W.: ihn zähmte mein Zauberspiel“). Wagner braucht sowohl den aus den mittelhochdeutschen Gedichten wohlbekannten, auch von andern Dichtern altdeutscher Stoffe, z. B. W. Jordan, öfter angewandten Ausdruck „Friedel“, als auch einmal das seltenere Verbum „frieden“ = liebend umwerben oder sich in Liebe verbinden.

Fortbildungen durch Verbindung von Wortstämmen mit gebräuchlichen Bestimmungssilben oder -worten, die aber bisher noch nicht gerade mit diesen Stämmen in Verbindung getreten, finden wir bei den Dichtern sehr häufig, und an erster Stelle in Form neuer Verbal-Komposita mittels Präpositionen. Ich zitire vorauf wieder Goethe, dessen geniale Kompositionskraft die meisten und schönsten Beispiele, und zwar mit Hilfe der einfachsten und kräftigsten Präpositionen, geliefert hat: erathmen („erathmender Schritt“), erblitzen, sich erbrüsten, ermuthen, erpflegen, erschranzen, erschwellen, erspulen, ertreten, erwühlen;

bei Wagner: erdünken (altd., urspr. „in die Gedanken kommen“), erfinden (im Sinne von „entdecken, erfahren“, vgl. der Erfund), erkneten, erlosen, ersehen, ertagen, erzielen (nach Dollhopf inkorrekt für „nach etwas zielen“, während doch „durch Zielen erreichen“ gemeint ist!).

Ferner bei Goethe: entlösen, sich entwirken, entzwingen, entzücken (= emporreissen: „den Muth entzücken“);

bei Wagner: entgleissen, enttagten, entwecken, entzücken (= entrücken, entziehen: „der mir den Gatten entzückt“, „ent-

Digitized by Google

zücktet ihr zu euch den zottigen Gesellen?"), daneben aber intransitiv: „der Zauber entzückt", elektrisch.*)

Weiter bei Goethe: umfittichen, umsorgen („umsorgt von ernsten Hirten"), umtrüben, umzirken, und mit Wagner gemeinsam: umbangen („wie des Persers Bülbül Rosenbusch umbangt!" G. „Nacht umbangt gebund'ne Augen." W.).

Dagegen bei Wagner: zergreifen, zertrotzen, zerschmieden, zerstauchen, ähnlich dem Goethe'schen zerstücken.

Zuletzt ausschliesslich bei Goethe: bedünkeln, begrimmen, betagen; verdehnen, verlindern, verlechzen, verknicken, verschänden, verschleifen, verzierlichen, den Himmel verblinden; einkrümmen, ingrimmen; anpaaren**), anquecken; durchmannen („von Jugendkraft durchmannt"), durchtandeln, vom Aug' durch's Herz zum Griffel hindurchschmachten; hinbeten (in etwas); wegschauern; missblicken, missreden; niederbleichen, niederbleien; emporbürgen; überstechen, sich überbreiten, sich hinüberbilden (die Eine zu Vielen); nasführen; seitblicken; wärmumhüllen.

Wir bemerken hiernach bei Wagner eine Bevorzugung gerade jener besonders energischen Vorsilben er (= ur, Wirken von tiefheraus) und zer (Wirken zu gänzlicher Vernichtung des Objekts), also der Präpositionen der persönlichen Lust, Kraft und Gründlichkeit, worin man immerhin eine Wirkung affektiv-lyrischen und dramatischen Temperamentes erkennen mag. (Vgl. K. F. Becker, deutsche Wortbildung, § 116, 117, 119, 120.) Im Uebrigen aber fällt bei Wagners Sprache vielmehr gerade ein Mangel an Präpositionen auf, der denn auch für uns das eigentlich Beachtenswerthe in diesem Kapitel bleibt.

Der Gebrauch der Präpositionen hat in unsrer Prosa so

---

*) Sonst werfen die Dichter das von der Prosa jetzt nach transitiver und intransitiver Bedeutung formal getrennte „zücken" und „zucken" auch wieder in ihre ursprüngliche Einheit zusammen: Goethe z. B., intrans. „die Schärfe, die nach meinem Nacken zückt". Das mittelhochdeutsche zocken, Nebenform: zücken und zucken, heiest: rasch ergreifen, wegzerren, rauben, und ist eine Weiterbildung von ziehen, vgl. das Schwert zücken, bei Wagner: „er zückt (ergreift) mein Herz".

**) Vgl. im Parsifal „die seinem Dienst ihr zugesindet". —

Digitized by Google

zugenommen, dass der Schriftsteller sich beinahe scheut überhaupt noch ein einfaches Verb anzuwenden. Findet er doch auch meist noch eine Spezialisirung der Beziehung des Handlungsbegriffes möglich und wünschenswerth, wozu ihm eine Präposition am bequemsten dienen kann. Es wird sogar entschieden fehlerhaft, wenn man sich dieser wirklichen Spezialisirungen in der Prosa allzusehr enthält; Wagner selbst hat mehrfach eine solche den Sinn verwischende Leichtfertigkeit in seiner Kritik der Sprache Ed. Devrients mit Recht gerügt. Anders aber steht es in der Poesie, zumal in der Sprache des lyrischen Dramas. Die Spezialisirungsnoth fällt da fort; in den einfachen Verhältnissen, der schlichten, prägnanten, geraden Gefühlsrede des Dramas treten auch die einfachen Grundbegriffe der Handlungswörter wieder in ihr volles Recht. Ganz unerlaubt aber ist es dort jenen überflüssigen Gewohnheitsluxus mit Präpositionen ohne Spezialisirungsnoth zu treiben, wie er, unter dem Einflusse der eben erwähnten Umstände, überhaupt in unsrer Prosa Mode geworden. Derlei nutzlose Komposita vermeidend kehrt man ja auch nur zum alten Sprachgebrauche zurück; man lässt die Helden der Vorzeit so einfach, kurz und bündig reden, wie es die Verhältnisse der Vorzeit bedingen, und wie es auch durch die Sprache der älteren Zeit in den ihr genügenden einfachen Grundworten zum treffenden Ausdruck gekommen war. Solcher für uns ungewöhnlicher Vereinfachungen durch Abwerfung der Präpositionen giebt es nun im Nibelungendrama folgende sieben:

1) Das sehr viel gebrauchte altdeutsche sehren (mittelhochdeutsch: seren, schmerzen, verletzen; noch im 15. Jahrh. z. B. im Liederbuch der Klara Hätzlein: „ihn sirt das Weib") statt des neuhochdeutschen versehren; von derselben Wurzel stammt unser „sehr," d. h. ursprüngl. schmerzlich (wie man in Baden arg für „sehr" gebraucht), und das abgeleitete „sor-gen" (engl. sorrow, Gram, Sorge); vgl. bei Wagner die durch den Stabreim getragene Wurzelverwandschaft in dem Verse: „wer ihn besitzt, den sehre die Sorge!"

2) das altdeutsche gehren (mhd.: gërn) statt: begehren, vgl. unser: gern, Gier (Goethe: Gierde), gierig; bei Wagner

Digitized by Google

z. B.: „gehrt' ich nach Wonne, weckt' ich nur Weh;" doch wechselt bei ihm damit bisweilen das Wort geizen ab, das ursprünglich nur, und ziemlich lange noch auch eine heftige Begierde bezeichnete, wogegen der jetzt verbreitete Begriff des unmässigen Festhaltens am Besitz früher durch „kargen" ausgedrückt ward (mhd.: gîte, Gier, gîtsen und gîten, trachten, gîtec, gierig; engl.: to get, erhalten, wurzelverwandt unserem „ergattern," und to forget, unser wurzelgleiches „ver-gessen" (mhd.: vergezzen) = verlieren); noch bis heute hat sich „ehrgeizig" und „Ehrgeiz" = ehrbegierig und Ehrbegier erhalten; so bei Wagner: „zwei Niblungen geizen (begehren) das Gold;"

3) trügen statt betrügen, wie Trug statt Betrug, auch sonst in der Poesie sehr häufig gebraucht, z. B. Goethe: „die so oft dich trog;" vgl. Wagner: „die treu'ste Liebe trog Keiner wie er;"

4) achten (mhd.: ahten) statt erachten, vgl. unser: „ich achte dafür;" auch unser „Achtung" (ahtunge) und „Imdn. achten" bezieht sich ursprünglich, gleichwie „schätzen," auf die Meinung überhaupt, nicht nur auf die gute und hohe;

5) neiden statt beneiden, alte Konstruktion c. acc., z. B. bei Luther, Pred. 4, 4: „da neidet Einer den Andern," während man heute zu sagen pflegt: „Imdm. etwas neiden;" zu 4 und 5 vgl. Wagner: „dich Echtgenannten acht ich zu neiden;"

6) bleichen (mhd.: blîchen, erbleichen; ursprüngl. bleich sein, glänzen, das griech.: phlego) statt er- oder verbleichen; vgl. Goethe: „die Lampe losch" statt: erlosch, und Wagner — als ein Beweis, dass er nicht überlegsam pedantisch sondern instinktiv, ohne durchgeführte Regel sondern nur allgemein aus dem Geiste seiner Aufgabe verfuhr —: „da bleicht die Blüthe, das Licht verlischt;"

7) muthen (mhd.: musten, begehren, c. dat. oder: an einen muoten, von Imdm. verlangen; vgl. die Mauth, Steuer) statt zumuthen; bei Wagner wieder neben: „als Ersatz zu muthen dem Mann" —: „und mir wahrlich muthe nicht zu."

Dazu kommen noch drei zweifelhafte Fälle:

1) sich finden statt: sich befinden, in der Stelle: „in

Digitized by Google

Fehde fiel ich, wo ich mich fand“ vielleicht wörtlich zu deuten als: wo ich mich vorfand, in welcher Gesellschaft ich mich sah, vgl. auch Goethe: sich halten statt: sich aufhalten;

2) kennen statt: erkennen, in der Stelle: „wie kalt und hart kennt dich mein Herz“ wohl mit besonderer Bedeutung: ich kenne dich schon ganz nach so wenigen Worten;

3) lassen statt: unterlassen, schon alter Brauch, auch bei uns nicht ungewöhnlich; Mime: „das liess' ich — zu lehren.“

Bei Goethe finden wir von dieser Art ausser den schon erwähnten noch manche Verkürzungen, wie: wegen st. bewegen, klagen st. beklagen, schüttern st. erschüttern, forschen st. erforschen, lösen st. erlösen, spähen st. erspähen, betteln st. erbetteln, dorren st. verdorren, hässlichen st. verhässlichen, stümmeln st. verstümmeln, verleiben st. einverleiben, weitstehen st. weitaufstehen u. A. m.

Nach diesem Streifzug in das Gebiet der „Entkomponirungen“ müssen wir um einiger wenigen geringfügigen Nebensächlichkeiten willen, die sich unserm Dichter unwillkürlich aus der freiereu neubildnerischen oder alterthümlichen Behandlung der Sprache mit ergaben, auf eine kurze Weile noch einmal zu den Kompositionen zurückkehren. — Sehr einfach weiss die poetische Sprache neue Kollektiv- oder Repetitionsbegriffe in bequeme Worte zu fassen. Nach der Analogie von: Gewölk, Gebirg, Gebüsch, Gestein, Getränk, Getön, Gerede, Getreibe u. A. m. finden wir z. B. bei Goethe gebildet: Gelände (= die Lande), Gelüfte, Gethal, Geschmuck, Geklipp, Gesäufte, Genüssel, Gequacker, Gekos' und Geschleck u. dgl., bei Wagner ebenso: Gewell, Gestemm, Geschlüpfer und Gestimm, letzteres vom Konzert der Waldvögelstimmen gesagt und an das mhd. Adjektiv gastimmi, zusammenstimmend (gastimmi sanc = symphonia), gemahnend. Die Vorsilbe Ge wird eben ihrer kollektivischen Kraft wegen sogar fälschlich mit con zusammengebracht, während sie, als ein allgemein in den indogermanischen Sprachen angewandtes Verstärkungszeichen, zu der vielseitigen, in ihrer einheitlichen Grundbedeutung noch dunkeln idg. Wurzel gha gehört. Sie ward kühn fallen gelassen in dem Ausdrucke: „spenstische Gestalten,“ den

Digitized by Google

— zum Jammer seiner philologischen Kritiker — nicht Wagner gebraucht hat, sondern: Goethe*).

Einige ungewöhnliche Neubildungen von Adjektiven durch die Nachsilbe lich treffen wir bei Wagner in „fräulich" (vgl. jungfräulich), mhd. vroülich, vrouvelich; „neidlich" (mhd. nîtlîch), wovon später noch zu reden**); „mordlich" (z. B. Nib. Not, 1024, Lachmann: 936: het ich an in erkunnet den mortlîchen sit.), das noch bis ins 16. Jahrhundert, wo nicht länger, in Gebrauch war. — Hiermit steht er sicherlich nicht vereinzelt da. (Vgl. Simrock, Wolfdietrich: „da kam der wilde Lindwurm heran mit mordlicher Gier.") Gerade ein heutzutage lebhaft neu erwachter Trieb ist es: auch Nominalsubstantiv-Stämme mit jener ursprünglich nur dem Adjektiv- oder Verbalsubstantiv-Stamme, später auch dem Verbalstamme, sich anfügenden Nachsilbe zu verbinden. (Vgl. z. B. das „neuwissenschaftliche": pflanzlich, das „amtliche": behördlich u. dgl. m.!)

Im Worte „thöricht" stellt Wagner durchweg nach besten dichterischen Beispielen (vgl. Goethe: „lass dich in's Gewebe der Zweifelei nicht thörig ein, „es wäre thörig zu verlangen: komm, ältele du mit mir!" die geschichtlichen Symbole, thörig, wer sie wichtig hällt"), die alte echtere und edlere Form auf ig wieder her. Worte wie: steinicht, lumpicht, fleckicht, höckricht, zackicht wurden neben ihren ursprünglichen Formen auf ig als besonders bezeichnend für eine üble stoffliche Beschaffenheit später aus jenen umgebildet. K. F. Becker, der in seiner „deutschen Wortbildung" S. 331 ff. darüber spricht, erklärt geradezu die Bildung „thöricht," als nicht von einem Dingnamen stammende, für eigentlich ungehörig. Ungewöhnlicher jedenfalls müssen uns da wieder Goethes Bildungen: behändig, örig, quammig, quappig, sperrig, stimmig, sträubig, täpsig, unholdig, widerfällig, zabblig, oder mit lich: wöhnlich, irrgänglich, mummenschänzlich, mit haft: tüchtighaft,

*) Die Goetheschen Substantiv-Neubildungen: Kömmling, Kümmerei, Schlechtniss, Schweigniss seien hierbei in Erinnerung gebracht.

**) Vgl. Schopenhauer, Parerga II, S. 614: „niedlich vom altdeutschen neidlich = beneidenswerth."

Digitized by Google

wimmelhaft, zweighaft, mit isch: porrisch, puppisch, oder gar das bekannte, öfter gebrauchte; englisch d. h. engelartig, so wie endlich, unter vielen anderen, etwa das neustwissenschaftliche: zielstrebig (M. Carrière) dünken. Eine ähnliche Bildungslust herrschte mit treibender Ueppigkeit in jener Zeit einer kräftigen Neuerhebung der deutschen Prosasprache zwischen unsrer s. z. s. lateinischen und französischen Litteraturperiode, zumal im Jahrhundert der Reformation. Goethe hat eben dahinein vielfach zurückgegriffen, besonders wenn es ihm zeitverwandte Werke zu schaffen galt.

Gedenken wir zuletzt noch der von Wagner gebrauchten adverbiellen Kompositionsformen: zubest und zuganz, nach Analogie von: zuletzt, zumeist, zuhöchst oder zurecht, zugut u. dgl. m., und erwähnen wir bei dieser Gelegenheit auch die Wiederbelebung eines aus der altdeutschen Poesie wohlbekannten, im Uebrigen auf dem Fleck zweifellos verständlichen vereinfachten Adverbs: unmaassen statt: in unmässiger Weise, das ursprünglich ein Dativ wie: dermaassen, solchermaassen, gewissermaassen (oder das einfache „maassen") ist und sich mit Goethes altdeutsch dativischer Adverbialbildung: gar herzlichen" und seinem Ausdrucke: „wegen Unmaassen" vergleichen lässt*), — so haben wir unsre Pflicht auch jenen unwesentlicheren Kleinigkeiten Wagnerischer Sprachungewöhnlichkeit gegenüber selbst fast schon „unmaassen" peinlich erfüllt und können zu wichtigeren Fällen übergehen.

*) „Unmaassen schnell mehrte sich die Zahl der Ordensbrüder in allen Ländern Europa's" sagt San Marte in seinem Wolfram v. Eschenbach II. 5. S. 373.

Digitized by Google

Wortbedeutung.

Nächst den formalen Neu- oder Fort- oder Zurückbildungen, die in der Komposition vorhandener Sprachmittel nach vorhandenen Analogieen oder in Entkomponirungen zu älterer einfacher Form bestanden und in den wichtigeren Fällen aus dem Charakter der Dichtung sich begründen liessen, verlangen etliche Ungewöhnlichkeiten der Wortbedeutung bei Wagner unsere Beachtung, die wir übrigens ebenfalls grossentheils als auf älterem Sprachgebrauche beruhend erkennen werden. Auf der Gränze aber beider Kapitel stehen noch jene beiden Umbildungen einfacher Naturlaute zu Worten von substantivischer Bedeutung: das volksthümliche „auf Einen Happ" und die, selbst nach Döllhopf's Urtheil trefflich gelungene Bezeichnung des hastigen Waldknaben Siegfried als „der Huie"; womit man Goethes: „im lustigen Hopp", „es nimmt seinen Husch", „mit geschäftigem Pick", „in Blitzes Nu" und jene onomatopoietischen Substantivbildungen aus Faust: Mickmack, Kribskrabs, Schneckeschnicheschnack, Bimbaumbimmel u. dergl. m. vergleichen mag.

Sehr bedeutend für das ganze Nibelungendrama tritt die Bezeichnung seiner feindlichen, negativen Grundpotenz, des Gegensatzes zur heiligen, positiven Potenz der Liebe, als „der Neid" hervor. „Der Neid, das ist der Egoiste" sagt Goethe und erklärt damit den Sinn des Wortes. Die Repräsentanten dieses Neides sind die Nibelungen, die Bewohner jener unterirdischen Nachtwelt, wo der altmythische Neidwurm, Nidhöggr (Neid-Hagen), zu Hause; und in der Neidhöhle liegt ihr Hort, der Gegenstand des Neides aller Wesen. „Neid" ist seiner Sprachwurzel nach der Inbegriff des Niedrigen (das aus der Tiefe stammt und zur Tiefe zieht!), die spezifische „Nie-

Digitized by Google

dertracht", ethisch gedeutet: das Gefühl der Missgunst bei Allem, was der Andere hat, mit dem Wunsche des Alleinbesitzes für das elende Ich, also recht eigentlich der krasse Egoismus, dies schrecklichste Grundübel der Welt, der Erzfeind der erlösenden Liebesmacht. Nach altem Sprachgebrauche bezeichnet es daher auch überhaupt die Gesinnung des Hasses, und demgemäss den Streit und Kampf, der ja freilich überall in dem Gefühle des Neides, in dem Egoismus des Einzelwesens seine Wurzeln hat. In all diesen Bedeutungen braucht es Wagner. Ueber die Hälfte der Anwendungsfälle jedoch zeigt bei ihm das Wort in jener prinzipiellen Bedeutung des egoistischen Begehrens. — Neid und Liebe sind in der That die allervortrefflichsten, von Abstraktion fernstgehaltenen, kurz und bündig lebensvollen, affektiven Bezeichnungen für jene beiden grossen ideellen Grundmächte des gesammten, im „Nibelungenringe" symbolisirten Weltdramas. In den grossen Liebesscenen desselben, im ersten Walküren-, dritten Siegfried-Akte, dem Götterdämmerungs-Vorspiele und in der erhaben versöhnenden Schlussrede Brünnhildens, kommt das feindliche Wort nicht vor. — Abgeleitet davon sind das Adjektiv: neidlich (nîtlîch), d. h. — wie Jeder weiss, der die Lautbilder: Neid und —lich kennt — neidartig, von beneidenswerther Art, begehrenswerth, kostbar, zumal von dem Horte der Nibelungen und dem ursprünglich dazu gehörigen Götterschwerte gebraucht; und die Substantiva Neiding (bei W. Jordan in älterer Form „Niding"; vgl. König Neiding der Wielantsage.), altdeutsche Bezeichnung eines Menschen von niedriger Gesinnung, bösartig und feig, und Neid-Spiel, d. h. Kampfspiel (mhd.: nîtspil), Neid-That, d. i. böse, egoistische That: „neue Neidthat sinnt uns der Nib'lung!"

Dass der grosse Sprachvereinfacher sich die schöne altdeutsche Anwendung des schlichten Wortes „Muth" für alles seelische Wesen und Leben nicht würde entgehen lassen, war zu vermuthen. Schon in diesem „vermuthen" aber, wie in unseren andern wohlgebräuchlichen Worten: „anmuthen, zumuthen, wohlgemuth, Muthwille," und in den Ausdrücken: „gutes Muthes, zu Muthe sein" erkennt man auch heute noch jene ursprüngliche allgemeinere Bedeutung, wofür

Digitized by Google

annähernd wir jedoch jetzt meist das Kompositum „Gemüth“ zu gebrauchen pflegen. Das mhd. muot umfasst: Sinn, Empfinden, Seele, Geist, Gesinnung, das got. môds spezialisirt den Begriff zu dem des Zornes, das nhd. Muth zu dem der Tapferkeit. Der Grundbegriff ist die „innere Bewegung,“ wie die sprachliche Verwandtschaft mit lat. movere (motus), bewegen, beweist. Das schon erwähnte „muthen,“ begehren, hängt damit eng zusammen. Wagner sagt durchaus im altdeutschen Sinne: „wie deines Lächelns Milde den Muth (statt: das Gemüth, die Empfindung, die Seele) mir labt!“ —

Es ist wohl hauptsächlich Wotans Verdienst, dass Wagner auch das Wort „Wuth“ mehrfach in allgemeinerer, alter Bedeutung für „heftige Bewegung“ anwendet, wonach eben jener Gott der Bewegung (Wuotan, Wôdan, V—ôdhinn) seinen Namen trägt. Er nennt ihn: „wüthender Räuber,“ lässt ihn gefragt werden: „was willst du, Wüthender?“ und spricht demgemäss auch von: „wüthender Schmach“, von einem Schmerz, den „wüthend das Herz noch hegt“, immer in der Bedeutung heftigster, grimmigster Erregtheit. Auch wir reden von „wüthendem Schmerz,“ von „Liebeswuth;“ Goethe gebraucht den Ausdruck: „wüthender Zaubergesang.“ Das mhd. wüeten, rasen, hängt mit waten, gehen, schreiten, lat. vadere, zusammen. Das nordische v—ôdh— bedeutet: Geist; die seelische Erregtheit ist also dort ins Gehirn verlegt. J. Grimm erwähnt den baierischen dialektischen Ausdruck: „wüteln“ in der Bedeutung: üppig wachsen, gedeihen, doch auch: wimmeln, sich regen*).

Wagners Poesie, so lief es einmal triumphirend durch die

*) Bei „Muth“ und „Wuth“ fällt mir das Reimwort „Sud“ mit seinem scherzhaften Diminutiv „Sudel“ in's Ohr, daran die Wagner-Kritik wahrhaftig erheblichen Anstoss genommen. Die Leute stellen sich Wagner gegenüber wirklich haarsträubend dumm! Gerade, die am meisten „sudeln“, wollen von „Sud“ und „Sudel“ absolut nichts wissen. Vielleicht, dass sie in erhabener Wissenschaftlichkeit unser medizinisch-chemisches „Ab—sud“ für ein vornehm lateinisches Fremdwort und darum das gutdeutsche Simplex „Sud“ für —absurd halten? O Goethe, wofür — all des reichlichen „Sudes“, der in deinem Faust fliesst, zu geschweigen — wofür hast du gesagt: „schafft diese Sudel—Köcherei wohl 20 Jahre mir vom Leibe?“ — Höhnisch weist man deinen Nachfolger, den grossen Unverständlichen, im freundlichen Tone der modernen Kritik heute ab mit: „sauf deinen Sudel allein!“

Digitized by Google

Journale, ist eine „Brunst-Poesie!“ Selbst wissenschaftliche philologische Blätter nahmen sich die Mühe diese grosse, so kindlich auf eine Statistik des Wortgebrauchs basirte, Entdeckung zu registriren, und es hatte seinen Effekt. Komisch, wohin man von diesen Herren gebracht wird! Aber sei's drum; sehen wir's uns näher an. Vielleicht ein paar Mal öfter als im II. Theile des Goetheschen Faust — den wir doch nun einmal aufgeschlagen haben — (dort etwa 8 Mal) — kommt nämlich allerdings für den, der nachrechnen will, in Wagners ganzem viertheiligen Nibelungen-Drama das gute alte Wort „Brunst“ vor, wobei man in neuerer Zeit gewohnt geworden scheint zunächst an eine gewisse Periode im Thierleben, sodann vielleicht an eine besonders innige religiöse Andacht, zuletzt aber erst an eine „Feuersbrunst“ zu denken, was offenbar das Nächstliegende wäre, da „Brunst“ so einfach und natürlich von „brennen“ gebildet ist, wie „Kunst“ von „können,“ „Gunst“ von „gönnen“ u. dgl. m. Da nun in Wagners' Mythendrama eine sehr bedeutende Brandentwickelung, die Waberlohe, ihre grosse Rolle spielt, so taucht auch das kräftige, gerade für den Stabreim lautsymbolisch so prägnant anlautende Substantiv nebst seinem Adjektiv „brünstig“ allerdings mehremale in Beziehung auf Lohe, Holz u. dgl. auf. Uebertragen findet sich der Begriff des Brennens in dieser Form ferner auf das an sich heisse, oder durch Sonnengluth erhitzte Bluth, auf heissen Streit („bald entbrennt brünstiger Streit!“), heftigen Ritt (vgl. feuriges Ross!), heftiges Gewitter („Gewitterbrunst“) u. dgl. Und endlich kommt ausser alledem — 6 mal unter 16, ihr Herrn Statistiker! — auch die heisse, stürmische Liebesleidenschaft (die inbrünstige Liebe!) und zwar fast ausschliesslich in 2 Scenen, wo wahnvolle Sinnlichkeit die sühnende Tragödie wirkt, zu der gleichen Bezeichnung, ohne dass dabei die dramatisch-musikalische Nothwendigkeit vorläge lediglich an jenen thierischen Zustand zu denken! Von dieser ausschliesslichen gemeinen sinnlichen Vorstellung aber ganz und gar besessen, ohne jede Rücksicht auf Drama, Musik und selbst die wörtliche Bedeutung und Anwendung des armen Wortes, wirft die spür- und spottbrünstige Kritik die ganze Anzahl der verschiedenartigsten Brunst-

Digitized by Google

Fälle jubelnd in denselben Topf und kocht daraus den effektvollen, höchst piquant anschmeckigen ästhetischen Schreckensbegriff der Wagnerischen „Brunstpoesie“ zurecht. Allgemeiner Skandal! Tiefes moralisches Entsetzen im grossen Publikum, das zur Erholung in die „Rosa-Dominos“ läuft. Und — bei Lichte besehen — was ist das ganze Unglück? Nur wieder ein Präpositionswegfall nach altem Muster; denn fast überall in den betreffenden 6 Fällen konnte sonst auch die sicher unbeanstandete oder unbeunanstandete „In brunst“ stehen, womit aber der prägnante Stab-Anlaut der Brand-Wurzel weggefallen wäre! —

„Neid — Muth — Wuth — Brunst,“ das ist also die Vierzahl der Substantiva, die von Wagner in ihrem ursprünglichen, weiteren, bedeutenderen Sinne gebraucht werden, wie dies die Sprache seiner Quellen und Stoffe ihn gelehrt und das Gesetz der Sprachvereinfachung dem Musiker und Dramatiker geboten hatte. „Wozu der Lärm?“ möchte man fragen. — Aber vielleicht machen's die Adjektiva! —

Ach nein, die machen's auch nicht! Mit Mühe finde ich nur Eines, das aber auch nicht einmal um seiner selbst willen erwähnenswerth ist. Heute, wo der „Blöd-sinn“ doch mit nichten ausgestorben, wohl aber die „Blödigkeit“ immer mehr abzunehmen scheint, dürfte die Auffrischung der älteren Bedeutung des Wortes „blöd“ dumm kaum Anstoss erregen (urspr. mhd. bloede von bliuwen, schlagen: zerbrechlich, schwach, daher auch geistig schwach; jetzt weiter übertragen auf verlegenes Wesen). Aber — aber „die Dummheit als solche,“ die erregt Anstoss! Prof. Dollhopf wenigstens kann es absolut nicht vertragen, wenn Einer sich herausnimmt davon öffentlich zu sprechen. Wotan braucht einst das Wort „dumm“; und sofort erklärt es der Zartsinn unseres Philologen für „zu trivial“ im Munde eines „sonst so gewählt“ redenden Gottes. Nun ja, eine sehr verbreitete Trivialität ist die Dummheit leider allerdings. Diese psychologische Begründung der Rüge aber durch die Hinweisung auf des Gottes „Gewähltheit“ ist doch nichts weiter als eine Scheinhülle, worunter sich die Idiosynkrasie gegen jenes triviale Adjektiv überhaupt verbergen möchte.

Digitized by Google

Denn bald darauf heisst es auch beim rauhen Nibelungen Alberich, als ihm dasselbe böse Wort entfährt: er spreche für einen Zwerg zu trivial!“ — Oder sollten, wenn es Göttern und Zwergen verboten ist, am Ende nur Menschen das Recht haben „dumm“ zu sprechen? Aber in dieser seltsamen Idiosynkrasie meldet sich ein beachtenswerther prinzipieller Standpunkt moderner Sprachkritik. Es ist ihr überhaupt unangenehm, wenn allzu geradeheraus, allzu derb und deutlich, nicht in dem gehörigen Weichsalbthum der blumigen, zarten poetischen drawing-room-Diktion gesprochen wird. Vielleicht will sie sich auf die Autorität eines Schiller berufen, der den Macbeth-Hexen die köstlich charakteristische Sprache Shakespeare's in eine wohllautend rhetorische zu idealisiren sich gedrungen fühlte. Immerhin aber waltete denn doch in Schiller, auch bei einem solchen Missgriffe, ein ganz anderer idealistischer Trieb, als in den sensiblen Herren, die heute über die Dummheiten und Derbheiten der Wagner-Sprache schreien! — Gerade darin ist Wagner auch wieder ein so trefflicher Sprachkünstler, dass er für jede Scene und jeden Moment, wie für jeden Charakter und jede Stimmung den eigenthümlichst rechten Ton zu treffen weiss. Man stelle also etwa die prächtige Zankscene der elendig habgierigen, neidgiftigen Nibelungenbrüder neben Brünnhildens Erweckung: wer will sagen, dass es „künstlerischer“ gewesen wäre, wenn Alberich und Mime in dem selben hochedeln Stile geredet hätten wie Brünnhilde und Siegfried?*) — Dass die Derbtheit nicht so köstlich kolossal realistisch-roh wird, wie in der berüchtigten Kärrnerscene des vierten Heinrich, dafür sorgt hier auf's Wunderbarste die Musik. — Menschen, die damit nicht zufrieden sind, mögen sich die ganzen Nibelungen von A bis Z im gleichen geschmackvollen Goldschnitt-Salbader umdichten und dann zur Erquickung in

*) Allerdings hat man „Anstoss“ daran genommen, dass ein wilder lustiger Waldknabe zu einem schauderhaften Lindwurm von „Fresse“ zu sprechen sich erlaubt. — Goethe's „Gewaltiger“ im Faust meint: „Wenn Einer mir in's Auge sieht, werd' ich ihm mit der Faust gleich in die Fresse schlagen!“ — Die Herren philologischen Wagnerkritiker sind allerdings keine „Gewaltige“, machen aber doch manchmal einen schier lindwurmmässigen Eindruck, wenn auch nur einen von moderner Theaterpappe —

Digitized by Google

stillen Stunden bei sich zu Hause lesen. Wie schön, wenn dann z. B. die plumpen Riesen, matt von Walhalls mächt'gem Bau, statt schwerfällig, kurz und keuchend angetrottet zu kommen mit ihrem derb-einfachen: „Sanft schloss — Schlaf dein Aug — wir Beide bauten — Schlummers baar die Burg!“ sich in breiter Schönheit etwa also glänzend ausliessen:

„Dir kränzte mit des Mohnes duft'gen Blüthen
der stille Gott der Schatten mild das Haupt,
und aus der Tiefe her der heil'gen Nacht
schwebte der lichte, liebevolle Traum
im bunten, perlgestickten Nebelschleier
hervor aus jenem Thor, dem hörnernen,
das seine Wunderschaar dem Tag verschliesst,
und gaukelte dir schmeichelnd um die Sinne,
mit leichtem Zauberspiel aus Luft und Duft
das hehre Werk dir ahnungsvoll verkündend,
das herber Mühen bange Last uns Beiden,
die seine Trostgestalt vereinsamt liess,
erst heut' im Scheine dieses gold'nen Morgens
vollendet dir zu weih'n gestattet hat!“

„Das ist Stil! — Das ist Geschmack!“ — Suum cuique! — K. F. Becker sagt: „die dramatischen Dichter bezeichnen insbesondere die Charaktere der handelnden Personen auf eine sehr lebendige Weise dadurch, dass sie dieselben entweder in ausgesucht würdigen oder — in pöbelhaft gemeinen Ausdrücken reden lassen“. — Nun denn, so hätten ja die zankenden Nibelungen auch ihre „Autorität“, selbst wenn sie wirklich so „pöbelhaft“ sich benähmen, wie es der zartfühlenden Kritik vorkommt. — So viel von den „Beiwörtern“.

Nun zu den Verben! — Wagner braucht fahren und schaffen in ihren allgemeineren Bedeutungen aus der alten Sprache. Fahren (gr. pherō, lat. fero) urspr. sich fortbewegen, hat in dem Wunsche „fahr' wohl!“, den Worten: Gefährte, fahrender Spielmann oder Schüler, Wohlfahrt, Wallfahrt, Heerfahrt, Wanderfahrt, Hof-fahrt (Hoch-fahrt), den Kompositen: verfahren, fortfahren, willfahren, dem Ausdruck: „gut bei etwas fahren“ (Wagner: „so fährst du heute noch heil!“) auch für uns noch die allgemeine Bedeutung der Bewegung

Digitized by Google

bewahrt. — Die alte starke Form des Verbs „schaffen“ (schuf, geschaffen) zieht Wagner der schwachen Form (schaffte, geschafft), die sich früh damit vermengte, überall vor. Die starke Form bedeutete eben ursprünglich überhaupt: thun, machen, erschaffen; dann auch: verschaffen, verursachen, geben, einrichten, besorgen (die schwache speziell: einrichten, besorgen); daher im Nibelungenliede (836, 4. Labhmann: 755, 4): daz schuof groezlîcher nît (d. h. das verursachte), bei Walther (Pfeiffer: 106. I. 6): dô er mir geschaffen hatte Kleider (d. h. mir verschafft hatte), bei Aventin (Chronik: 1580. 11 a.): da schuff Gott den Menschen aus dem Thiergarten (d. h. da schaffte, besorgte er ihn hinaus). Auch moderne Dichter haben sich der starken Form gern bedient, besonders aber musste sie Wagner, der ganzen Art seines Stoffes und dessen Sprache gemäss, begünstigen, woher bei ihm das sonst Unbeachtete, für den Nichtkenner dieser Art, zum Auffallenden werden konnte; z. B.: „süssen Trost schüfe die Traute dir!“ (d. h. verschaffte) u. dgl. m. — Ferner finden wir bei Wagner wieder das alte Transitiv (Kausativ) „schweigen“ (schweigte, geschweigt, — mhd. sweigen) zum Schweigen bringen, neben: „schweigen“ (schwieg, geschwiegen, — mhd. swîgen), stille sein. Ersteres ist nur noch im Ausdruck: „Kinder schweigen“ im Gebrauch. (Heyse: „die Mutter schweigte das Kind“; doch bei Luther: „die Gottlosen müssen in der Hölle geschweiget werden“; Voss, Ilias: „dass er den ungestümen und lästernden Redner geschweiget“), sonst steht heute das abgeleitete Verb: „be-schwicht-igen“ dafür. („Schweige den Zorn!“ = beschwichtige ihn, lass ihn schweigen!) In der Schweiz heisst „Schweige“ noch nach altdeutscher Art: die Heerde und ihr Weideplatz, vielleicht von der „Hut“ die eine Zähmung und Stillung involvirt; das Mittel dazu ist die „stillende“ Pfeife, das mhd. swegele (ahd. suegula; vgl. gr. sigaō, siōpaō, siphōn, siphlos, lat. sibilus). — Dies Alles sind also wieder sprachliche Vereinfachungen.

Mit Vorliebe braucht Wagner endlich die Worte „lachen“ und „dämmern“, Ersteres auch, wo es eher „lächeln“ bedeutet. Ein gewisser, der affektiven Stimmung der Scenen entsprechender, kraftvoll überschwellender musikalisch-drama-

Digitized by Google

tischer Trieb in's Heftige, Ungemeine begegnet sich auch hier wieder mit dem ältern Wortgebrauche (mhd. lachen, freundlich blicken), so z. B.: „lachend der Liebe“ (nach Dollhopf: hart für: ihr freundlich zulächelnd), „lachte Fricka dem Loose“, „zwei Leben lachen dir hier“ u. a. m. Wir sagen übrigens in bekannten Redensarten ähnlich: „mir lacht das Herz“, „ein lachender Tag“, „eine lachende Gegend“, „das Glück hat mir gelacht“ u. dgl. immer in besonders freudig erregter Stimmung oder doch in Bezug auf etwas vorzüglich Angenehmes und Schönes.*) — „Dämmern“ ist durch den bedeutsamen Begriff der „Götterdämmerung“, also direkt aus dem Mythos, in's Drama gedrungen und athmet etwas von dem Mysterium seiner Welttragödie. (Vgl. die Beispiele bei v. Hagen, a. a. O. S. 104 ff.) — In ungewohnter Verbindung erscheint einmal „tragen“ mit „Uebermuth“ („trägst du mir Uebermuth?“) nach Analogie von „Bedenken tragen“ oder „Jmdm. etwas nachtragen“, mhd. einem liebe, haz tragen. (Vgl.: Betragen, Zwietracht, hochtragend, falsch: hochtrabend, von mhd. hôhe tragen.) — Und ebenfalls ein altdeutscher, prägnanter, kurzer, schöner Ausdruck ist das Siegfried-Wort: „um die Rückkehr ist mir's jach!“ (d. h. mir ist's — oder ich hab's — eilig damit; vgl. Goethe: mir ist just!“) mhd. mir ist gâch.

Doch so „alt“ dies Alles sein mag, so wenig unverständlich kann es doch genannt werden. Ueberall erkennt man nicht nur deutlichst einen Wortstamm von bekannter Bedeutung, sondern hat auch noch in eigener Sprache reichliche Analogieen. Man braucht also nicht einmal das betreffende Wort im Zusammenhange zu lesen, um es zu verstehen. Diese stärkste Zumuthueg an seine Leser, nämlich seine Worte zu lesen, indem man seine Werke liest, stellt Wagner nur neunmal: und auf dieser Neunzahl beruht im Grunde die

*) Man kann das Wort auch in das Kapitel der poetischen Vereinfachungen, nämlich der Rückbildung der Verbalform aus dem Derivativ zum Simplex schreiben, wozu Goethe viele Beispiele geliefert hat: milden (st. mildern), sich wenden (st. verwandeln); befrieden, begeisten, beglauben, begüten, beschleunen; ermuthen; verlängen u. dgl. m. —

Digitized by Google

ganze selbstbewusste Empörung über seine Unverständlichkeit. Ich brauche nicht zu erwähnen, dass ein „Kritiker", der also über Wagners Sprache redet, wenn er auch Wagner nicht gelesen hat, doch nur die bekanntesten Dichtungen unserer älteren Nationallitteratur im Original ein klein wenig zu kennen brauchte, um sich völlig beruhigt zu fühlen. — Aber freilich: die ältere Nationallitteratur dieser Herren besteht meist in Talmud und Targumim! —

Digitized by Google

Die neun „seltsamen" Worte.

Auf der Grenze steht das Wort „Misswende", das Siegmund in absichtlich mysteriöser Weise von seinem geheimnissvollen, gottgeschaffenen Unglücke braucht: das ist mehr als gewöhnliches Unglück; das personifizirt sich ihm bedeutend in dem lebendigeren, mythischen Femininbegriffe, der andererseits uns Hörern den Eindruck des Fremdartigen, Wundersamen machen soll. „Misswende folgt mir, wohin ich fliehe, Misswende naht mir, wo ich mich neige!" Diese seltsame, düstere Göttin ist den älteren Dichtern gar wohl bekannt: sie begriffen darunter nicht nur das Unglück, sondern auch das moralisch Tadelnswerthe: „ich wânde, daz sî waere missewende vrî" (Walther v. d. Vogelweide, bei Pfeiffer. 40. 10); es hulffe dich unlange und wer' je doch der sele ein missewende (Titurel, Str. 54); dein kintlich sweben besteht gar an missewent (Kirchenlied d. 15. Jahrh.); ôn alle missewende (Heldenbuch von 1560). Wir gebrauchen so: Misse-that, Miss-handlung, Miss-gunst, Miss-trauen (Goethe: Untrauen), und können danach leicht „Misswende" als „das sich zum Misslichen Wendende" oder „die missliche Wendung" (des Geschicks) deuten. Aehnlich sagt Goethe einmal für „Redewendung": „Rede-wende".*) —

Wagner liebt es überhaupt, wo abstraktere Begriffe nicht vermeidlich, diese nach alter Art wenigstens möglichst lebendig als einfache (gleichsam personifzirt er-

*) Unsere Prosa braucht die formale Vereinfachung in völlig sprachwidriger Weise; da finden wir nun schon: den Hinscheid Victor Emanuels, den Entgang der Popularität u. dgl. m. in den Bildungsorganen der Jetztzeit, den Zeitungen.

Digitized by Google

scheinende) Feminina vom Verbalstamme (auf e) zu bilden, nicht aber, nach spezifisch, abstrakter Art, mit den für die singbare Poesie so schwerfälligen Nachsilben —ung, —heit, —schaft; so in den Meistersingern: die Wirre (mhd. werre, auch Goethe: Wirre), die Hoffe (mhd. hoffe); im Tristan: die Wisse (mhd. wizze; alliterirender Doppelbegriff: Wiss' und Wahn); schon im Lohengrin: die Reine (mhd. reine, ahd. hreinî; auch bei Goethe); in den Nibelungen seltener: die Wache (diu wache, das Wachen; allitt. Doppelbegriff: ohne Wach' und Wissen), die Bange („Bang' und Grauen"); beides vielleicht aber nach jener kürzend-verschmelzenden, alterthümlich-Goethe'schen Manier nur durch Abwurf der den beiden zusammengehörigen Begriffen gemeinsamen Endung —en an erster Stelle entstanden, wie bei Goethe z. B.: „Wort— und Thaten geneigt", „voll Geschicht— und Neuigkeit— und frischen Schwänken", „die Kinder liegen in Wieg— und Windeln", „durch Nerv' und Adern", „Flamm— und Schaudergrauen", „gegen inn— und äussern Feind", „in still— und feuchten Buchten" u. dgl. m.*) Vgl. auch bei demselben: „die Trübe, Kläre, Labe, Wage, Bedinge, Ahnde, Läufte, Streife, Richte, Schelte (auch volksthümlich), aber „der Erschein" u. a. m.; Grillparzers Hero sagt schön: „im starren Auge glänzte keine Sehe." —) Hierin gehört denn ebenfalls, ausser dem in der That personifizirten Abstraktum „Misswende", das auch im Tristan sich findende Konkretum: die Berge (bergendes Haus; mhd. berge), bei uns noch in den Kompositionen mit „Heer" als „die Her-berge" und mit „Hals" als „die Hals-berge" bekannt. (Tristan: „was, da sie mich gebar, ihr Liebes-Berge war!" — Siegmund: „tief in des Busens Berge glimmt nur noch lichtlose Gluth!") —

Das zweite „Fremdwort" erwähnte ich schon früher: es ist das auch schon durch andere Neudichter altdeutscher Stoffe

*) Vgl. Hans Sachs: „nach wenig Jar— und Tagen", „mit Sünd— und Schulden", „in Märkt— und Städten"; Flemming: „den Hirt— und Herden"; Lohenstein: „aus Band— und Eisen", „Dist— und Nesseln" u. dgl. m. — Goethe sagt sogar einmal: „das sich am Tag' und Tageswill— gefällig mag vergnügen" also Abwerfung an zweiter Stelle. —

Digitized by Google

eingeführte „Friedel“ mit seinem Verbum „frieden“. — Sonach bleiben noch **sieben** lediglich aus der Kenntniss des Altdeutschen oder aus ihrer Stellung im betreffenden Satze verständliche, vornehmlich einfach-kräftige Wurzelwörter, wie der musikalische Dichter sie brauchte; und zwar zunächst zwei Substantiva: der Wag und der Harst. —

„Wag“ (mhd. wâc, Gen. wâges) bedeutet ganz allgemein das wogende Gewässer (im Nibel. L. von der Donau: der wâc was in ze breit); in der Schiffersprache hat es sich in spezialisirtem Sinne für das Spiel des Wassers über einer Untiefe erhalten. Die Wurzel ist dieselbe wie in: bewegen, Wage, Wiege.*) Unser „Woge“ ist daraus feminisirt (vgl. das franz. la vague). Wielant's Mutter, die Meermaid Wac-hilt (nicht: Wach-hilt!) heisst danach. Die Bedeutung dieses Namens ist die gleiche mit Floss-hilde und Well-gunde, nämlich: die einer „Wogenkämpferin“; die Schwanenjungfrauen waren auch Walküren. — Als die Rheintochter Woglinde (d. h. die Wogenschöne) zuerst aus dem Dämmer des Urelementes an's Licht taucht und mit einem Gesange das Wortdrama beginnt, der sich selbst erst nach und nach aus dem rein vokalen Element des Vorspiels heraus zur Wortsprache des eigentlichen Dramas löst, da jauchzt sie in vokalischen Wurzellauten: weia — wâga, was sprachlich ausgeführt heissen würde: „weihlicher Wag“ oder „heiliges Gewässer!“ und in der That nachher im grossen Sonnengruss-Gesange der Nixen auch wörtlich gedeutet wird: „glühender Glanz entgleisst dir weihlich im Wag“. Dies „Weiawag“ ist eine allitterirte Umformung des lange im Volk erhaltenen altdeutschen terminus: heilawâc, heilwaege, d. i. Heilwasser (altnord. heilög vötn); die Wurzel weih— (mhd. wîch, wîh, wî—) haben wir statt dessen in unserem Weihwasser, wie auch in Weih-rauch, Weih-nacht, Weich-bild (Heiligenbild, Grenzsäule), worin sie eben nicht „geweiht“, sondern nach urspr. Bedeutung allgemein: „heilig“ bedeutet.

„Harst“ versteht Jeder, der liest: „von Hetze und Harst

*) „Wasser erhält einige seiner 100 Namen von Wag, sich bewegen.“ Adolf Wagner, a. a. O. (S. das Motto d. Schrift) I. 168.

Digitized by Google

einst kehrten wir heim", „bis Speer und Schild im Harst mir zerhau'n", „wer hiess dich Maid dem Harst mich entführen? Im Sturm dort hätt' ich den Streich empfahn!" Darum erklärt es Dollhopf erst besonders mit „Kampf"; weshalb es aber so heisst, sagt er wieder nicht. Nun, es ist eine Maskulinbildung auf s-t, wie Dunst, Durst, Schwulst, Gewinnst u. A., neben den gewöhnlicheren Femininen (Kunst, Brunst, Gunst u. dgl.); wie jene von den Verben: (mhd.) donen, dörren, schwellen, gewinnen (resp. können, brennen, gönnen) gebildet sind, so dies vom Verbum „heeren" (ahd. harjôn, vgl. hari, das Heer, har-ti, Kampf). Aus der Bedeutung „Heerung", also Kampf, entwickelte sich: Schlachtgetümmel und daraus „Kriegerhaufe, Heerschaar", in welcher es besonders in Hessen und mit der Nebenform harsch in der Schweiz gebräuchlich war; bei Tschudi, 2, 156: „desselben 1424 jars samblet sich aber ein frye harscht der eidgenossen"; bei Bullinger, 3, 187: „unser Harst Bogenschützen hett einen gefangen"; in Janssen's Reichskorrespondenz Frankfurts, 1, 126: „rîdender reisiger harst". Ferner entwickelte sich dann aus „Haufe" die Bedeutung: „Reisigbündel, Buschwerk", auch Nest (horst) und endlich: das mhd. harst, der Rost. Man kennt auch Harsthörner, Harstknechte, Harster; Stettler Annales (1627), 149: „nun waren etliche von Schweiz durch ihren hauptmann Itel Reding zu blutharsteren, das ist, freien knechten verordnet." (Vgl. Grimms deutsches Wörterbuch, IV, 2. S. 498.) — Goethe belebte so wieder das alte „Dust", englisch: dust, Staub, mitteldeutsch für Dunst, von donen, ziehen, sich ausdehnen, und „Glast" von glosen, glühen, mhd. glast, neben glanst, Glanz.

Zum Troste für die, welche sich über das Eine Adjektiv vorher erschrocken haben, kann ich jetzt nachträglich mit vieren aufwarten!

1) In dem Ausdrucke „das schlecke Geschlüpfer" ist „schleck" ein dialektisches Wort, das zusammenhängt mit englisch slack, altnord. slakr, ahd. slach, schlaff, glatt, und mit „schlecken" = lecken (die Zunge gleiten lassen; vgl. schleichen, mhd. slîchen und slicken), ferner zusammenhängt

Digitized by Google

mit „die Schlacke“ und mit Goethe's „Geschleck“. Ein „schlecker“ Stein ist also ein „schlackriger“, glatter, schlüpfriger, zum Gleiten geeigneter Stein. Aehnlich bildet Goethe dialektisch: „mit latschen Füssen“. —

2) „Mit queckem Trank“ d. h. mit „er-quick-end-em“, ist wieder eine Vereinfachung nach altem Stile; denn mhd. quec, engl. quick, got. qvius (vivus) heisst: lebendig, frisch, munter, schnell; daher: Queck-Silber, Quick-Born, Queckholder = Wachholder, die Ackerquecke (Wicke, Winde), verquicken (zusammen — einverleben). Im 15. Jahrh. wird „erkücken“ (erquicken) für „vom Tod erwecken“ gebraucht. 1544 sagte Sebastian Monasterus in seiner Kosmographie: „als sie zu einem quecken Alten kamen“. Das Wort ist dialektisch noch gebräuchlich, und wechselt mit „quack“ und „quick“. Wir sprechen es jetzt hochdeutsch „keck“ aus, brauchen dies aber im spezialisirten Sinne des frischen Muthes. Wilhelm Jordan hat in seinem Nibelungenepos die Form: quick. —

3) „Freislich!“ Das ist fürchterlich! Ja, und weiter ist es in der That nichts; vreislîch oder freischlich heisst im Mhd. Gefahr, Verderben bringend, von vreisa, Versuchung, Gefahr, Schrecken, Wuth, Verderben, auch Untersuchung, unser Forsch-ung (mhd. vreischen, got. fraisan, forschen, urspr. fra-egisan, ver-ängsten, auf die Probe stellen). Aus dem got. Vaterunser ist fraistubni, die Versuchung, schon der Schuljugend bekannt. In der Vorlutherischen Bibel von 1470 steht zu lesen: „du bist mir verwandelt in ein freyszliche“. Wilhelm Jordan spricht in seinem Nibelungenepos von einem „freislichen Froste“. — In Simrock's „Hugdietrich“ (kleines Heldenbuch) heisst es: „als ob sie mit einander föchten freislichen Sturm.“ Im selben Gedichte noch öfter. —

4) „Griesig und grau“. Mit dem Anklang an „grieseln“ oder „gruseln“ steckt darin die ältere Form von „Greis“, grîs, wie in „Griesgram“. Vermuthlich ist das Wort auch dialektisch, jedenfalls gefühlsverständlich und ganz bezeichnend für Mime.

Jetzt aber die Verben! — Zum Schrecken für die, welche sich an den vier Adjektiven erquickt haben, kann ich nur

Digitized by Google

Eines zitiren: talpen. Das ist von dem schwerfälligen, thalwärts trottenden Gange der Riesen gesagt. Sofort hören wir den Tölpel und Tolpatsch hinein, der aber sprachlich abläge, wenn letztere Worte wirklich mit dem mhd. dörper, ein dörfischer, bäuerischer Kerl, zusammenhängen sollten. Becker stellt sie jedoch zu agls. delfan, graben, altd. delf, dumm (vgl. die Namen Till, Tell! d. i. der Dumme; daher Schiller: „Wär' ich besonnen, hiess' ich nicht der Tell!"). Grundbedeutung nach der Wurzel dal, Thal, Tiefe: zu Thal, niederwärts gehen (vgl. niedd. dal, nieder), daher auch stolpern, tölpeln, tölpeln, tölpelhaft, dumm (tälsch!) sein. „Talpen" ist demnach das hochdeutsche Wort (ahd. tëlpan) für jenes niedd. delfan. Für ein täppisches Zugreifen wird dialektisch: „talpschen" gesagt. —

So wenig wie ich „Wal" (Wal-küre*), Wal-hall, Wal-statt) erwähnt habe, weil es aus der Sage genugsam bekannt ist — es bedeutet urspr. Wall, Haufe, Damm — bes. Todtenhaufe, Gefallene der Schlacht, Schlacht und Tod —, so wenig brauche ich „Waberlohe" und „wabern" zu erklären, das sprachlich mit „weben" zusammenhängt (in der Edda: Vafurlogi). — Stapfen (mhd. stapfen, fest auftreten; staph, engl. step, der Tritt, unser: Fuss-stapf; staphel, Staffel, Trittleiter), Nebenform von „stampfen", ist wohl auch heut noch bei uns in Gebrauch. — Gangeln („gangeln und gehn") ist ein intensives Iterativum vom Stamme gang, wie „drängeln" von Drang, oder bei Goethe: „grüneln" von grün, „dünkeln" von dunk; und durch „Gängelband" (gängeln, kausativ: gangeln lassen) des Weiteren bekannt. — Tappern („ich tappere und hämmere") schlägt schon in's Onomatopoietische; man versteht's, weil man den unruhig ungeschickten, tappernden Hammerschlag darin hört. (Vgl. franz. tapoter, oft klopfen, und unser: taprig, ungeschickt.) Es ist, wie das Goethe'sche tappeln (täp-sig!), das Iterativ zum Verbum tappen und wie dieses eine Bildung aus dem Naturlaute: „tapp-tapp". Der bekannte Familienname „Tappert" hat damit wohl nichts zu thun; man wird dabei vielmehr an die Ableitung von „tapfer" (slav. dobru,

*) Kür, die Wahl, auch bei Goethe. —

Digitized by Google

gut) zu denken haben. — Solche Onomatopoiie ist ferner noch der Doppelbegriff: „flackern und lackern", vom Feuer gesagt, wobei „lackern" meinethalben auf leiken, hüpfen, ausschlagen, löcken, vgl. froh-locken und „die Flamme leckt", zurückgeführt werden mag (vgl. aber Lackfeuer, nach Grimm von Lohafiur, die Entzündung, Gesichtsrose). Ich denke, das ist gleichviel; sieht man doch schon die Flammen, wenn man die Worte hört, und wenn man sie nicht mehr hört, im Wirbelspiel der tollen Waberlohe-Musik jener berühmten Stelle im „Siegfried" (I, 3), so sieht man sie wahrlich nur noch deutlicher, so dass man mit Mime das Gruseln bekommen möchte vor dem immer näher und höher schwellenden chromatischen Tongeflacker.*) — So etwas Aehnliches mag dem stillen Leser die folgende Schlussüberschüttung mit Goethe'schen Onomatopoiien und andern seltsamen, aber meist trefflichen Verbalbildungen erregen, die ich nach wie vor nur den Gedichten und dem Faust entnehme: „pispern und knistern; dappeln und rappeln; klippern und klappern; schliefen, schlürfen und schlampfen; tappeln und grapsen; flittern und flattern; tollern und kollern; pischen und buschen; wuseln und wittern („der Schein wittert in den Abgrund"); ranzen und schranzen; grellen und grillen; scharlenzen und schmarutzen; flämmern, prachern, wildzen, quillen, kauzen, irrlichteliren, zirken (d. h. in einem Bezirk wohnen), launen, heitern („die Wange heitert"), ründen, gluthen, schiften (Pfeile), schmorgen, belfen, fittigen, bekleiden, sich dringen (st. drängen) und das — wie an andrer Stelle: Kriegs-Thunder und Wilderniss — direkt aus dem Englischen übernommene, schöne: bewhelmen (überwältigen, overwhelm).

*) „lag wird von Licht gebraucht, das von seinem schnellen Laufe benannt ward." A. Wagner, a. a. O. II. 169.

Digitized by Google

Jauchzer-Bildungen.

Wir sind hier wieder auf die Naturlaute, von denen wir ausgingen, zurückgekehrt, und ich kann es nicht unterlassen dabei wenigstens noch in aller Kürze auf jene eigenartig ausdrucksvollen syllabischen Jauchzer-Bildungen Wagners hinzuweisen, die schon fast ganz in das Element der Musik gehören und jedenfalls nur in Verbindung mit ihr zu hören und zu beurtheilen sind. Der Lyriker hat es nie an solchen „Eiapopeia"- und ähnlichen Bildungen, wie Wagner selbst es nennt, fehlen lassen; man denke nur z. B. an das „tandaradei" des Walther, das „tuwit tuhu" des Shakespeare, das „wille wau wau wau, wille wo wo wo, witohu" Goethe's und das „Eriho jehu" Grillparzers in spezifisch lyrischen Stellen ihrer Werke. Der echte Musiker, Wagner, griff noch tiefer als Jene in das innere Wesen der Empfindung oder Erscheinung, aus der seine Jauchzer als charakteristisch-naive Lebensäusserung sich losrangen. Im Nibelungenringe gesellt sich jener wallenden, lallenden Elementar-Melodie der Nixen, die sich vom einfachen „Weia-Waga" diminutivisch zum „weiala, wagala, wallala" erweitert, das prächtige, jauchzend sturmsausende, rosshetzende „Hojotoho!" der Walküren, das allerdings — wie die moderne Kritik geistreich-unbewusst ausgeplaudert — die musikalische Ausbildung des gemeinen Volksrufes „hottohü!" ist. — Inden „Meistersingern" finden wir, im Gegensatz zu diesen noch höchst einfachen, wahrhaft elementarischen Lauten, bereits eine viel buntere, reichere, s. z. s. menschlich-bewusstere Bildung, den lustigen Refrain des Sachs'schen Schusterliedes: „Jerum, jerum, hallahallohe, tralalei, tralalei, ohe! —" Die verschiedenen Charaktere der Werke treten sich auch in diesen Rufen

Digitized by Google

prägnant gegenüber. — (Vgl. von Hagen, a. a. O. S. 106 ff. Wagner, ges. Schr. 9. Bd. S. 356. D. Sprachwart, 8. Bd. N. 19.)

Kehrein (Grammat. d. d. Spr. d. 15—17. Jahrh.) zitirt aus Fischart: diri, diri dein! — Pump Pumperlin Pump! — Haihta, Ju, Ju! — Gluckstratrara! — Hoppaho, Horteiahum! — Jorajejo! — Trara Trara Trantrara! — Harri hotta! — ferner in seiner Neuhochd. Gramm. aus deutscher Lyrik: deilidurei! — faledirannurei! — faladariturei! — valerei, valara! — solala leralla! — Valateritta vallala hopsasa sa! u. A. m. mit dem Zusatze: „und ein trallera fifallerallera! erschallt heute wie vor Jahrhunderten.“ (Vgl. endlich Grimm, Gramm. III. 288 ff.)

Digitized by Google

Flexion.

Es bleibt uns hiernach nur noch ein Kapitel übrig: die eigentliche grammatische Form, die Flexion oder der Ablaut. Vom Abwurf gemeinsamer Endung ward schon gesprochen; dass auch Stammsilben mehrfach wegfallen (z. B. bei Goethe: „weg, du Traum, so gold du bist!“) ist dichterischer Brauch, den Wagner, wo er ihn acceptirt, auf Fälle beschränkt, die ihm nach dem Abwurf die einfache altdeutsche Form ergaben, z. B. zier statt zier-lich, grimm statt grimm-ig, zag statt zag-haft. — Bei der Substantiv-Flexion erweitert er in einigen wenigen Fällen die prinzipielle Gewohnheit der poetischen Sprache sich durch den Gebrauch starker Deklinationsformen von der Prosa, welche sich der schwachen bedient, besonders abzuheben. So braucht die Poesie gern die starken Plurale auf **e** statt der schwachen, d. h. erst durch zugefügte Stammerweiterung gebildeten auf **er**: Lande, Gewande, Thale, bei Goethe auch: Geschlechte, Würme, Gemüthe, z. B.: „mit englischen Gemüthen“. Auch in gewöhnlicher Sprache wird mittels dieser Doppelform zwischen einer edleren und minder edlen Bedeutung desselben Wortes unterschieden: Schilde und Schilder, Worte und Wörter u. dgl. m. Wagner braucht einmal die alte starke Form Schwerte (mhd. swerte), die nicht nur Luther (z. B. Bibel 1543, Ps. 9, 7.) sondern auch Goethe noch (Meisters Wanderjahre 3, 6.) geschrieben hat, und ein paar Mal, auch in den Meistersingern, den altdeutschen starken Dativ Kleiden (mhd. kleiden) und Kinden (mhd. kinden, Luther Apostelgesch. 21, 5: mit Kinden). Im letzteren Falle steht ihm Goethe auch insofern zur Seite, als er die altdeutschen Nominativformen ohne Flexion: „arme Kind“*) (mhd. kint),

*) Tieck, gute Eckart: „die Kind hab' ich zerriseen“. —

Digitized by Google

„sieben Nacht“ (mhd. naht neben nehte), ja sogar sehr kühn einmal die Verkürzung „die Gast“ (statt: Gäste) anwendet. Solche Flexionsverkürzung scheint hier nur der leichte Ton der Lyrik verschuldet zu haben, die sich in ihrer rhythmischen Lebendigkeit der vollen Formen genial entschlug; wie denn auch bei demselben Dichter Verkürzungen anderer Kasus' sich finden, z. B. „hüt dich vor Magnetstein', die dich begleiten“ und „Ein Herre mit zwei Gesind“.

Braucht Goethe mitunter zwar in ungewöhnlicher Weise die starke Nominativ-Form des pronominalen Adjektivs auf **e**, statt der schwachen des nominalen auf **en**, z. B. „sind ihre Kräfte nicht die meine“ (mhd. mîne) und ähnlich einmal „die Viele“ (multi), was wohl der Reim veranlasst hat, so zeigt er uns andrerseits viele Beispiele schwacher Deklinationsform statt starker, z. B. „die Monden“ (vgl. Opitz: zween Monden), „die Thronen“ (vgl. Hoffmannswaldau: neue Thronen), „die Zelten“, auch: „Glanz der Zelten“ (vgl. Hoffmannswaldau: Zelter st. Zelte). Wagner folgt ihm darin nur beim femininen Genetiv und Dativ Singularis, die noch bis tief in's Aelterneuhochdeutsche und die nhd. Poesie (Goethe, Schiller, Bürger, Rückert u. A. m.) diese ihre schwache Form bewahrt haben, und zwar fast nur in den „Meistersingern“, wo es der Zeitcharakter und das süddeutsche Lokal (das noch heut an dieser Sprache festhält) mit sich brachten: z. B. „zur Gassen“, „aus seiner Schusterstuben“, „zu meiner Frauen Preis“, „am lichten Tag der Sonnen“ (bei Goethe: zur Frauen, auf der Heiden, auf der Gassen, in der Wüsten, zur Nasen u. dgl. m.); wohingegen er sonst, der Tendenz einfach-starker, ursprünglicher Sprechweise gemäss, solche Erweiterungen und Schwächungen gerade vermeidet. — Die vielleicht Einzige in den „Nibelungen“ hat man ihm denn auch gehörig als „Ziererei, die den ganzen „Siegfried“ verdirbt“ (!) angefeindet, ob sie gleich bei keinem Andern irgend aufgefallen wäre; und doch wage ich nicht zu behaupten, dass diese Anfeindung aus der Erkenntniss einer Abweichung vom Einfachheitsprinzip der musikalisch-dramatischen Sprache hervorgegangen sei! Wagner braucht nämlich ein paar Mal, allerdings auch wieder meist in fühlbar und hörbar rhythmisch-

Digitized by Google

melodischer Rücksicht, die Form Helde statt Held. Wir müssen, wohl oder übel, uns diesen gewaltigen Sprachhaken, woran die Wagnerkritik unter Trommelwirbel ihre philologisch-ästhetische Blamage zur allgemeinen Bewunderung ausgehängt hat, etwas näher betrachten!

Held, jetzt schwach deklinirt (gen.: Helden), war urspr. ein stark deklinirtes Wort, ohne den vokalischen Auslaut e im Nominativ: mhd.: helt, heldes. Doch schon im Mittelhochdeutschen trat daneben die schwache Form mit dem ihr als solcher gebührenden vokalischen Auslaute, helde, helden (vgl. noch bei Tschudi: „ein weidlicher Helde"). Die letztere Form verlor dann, wie so manches Wort, das von der starken zur schwachen Deklination übergetreten, den vokalischen Auslaut: aus Helde (gen.: Heldeⁿ), Hirte (gen.: Hirteⁿ), Bette (plur.: Betteⁿ) ward: Held, Hirt, Bett. Doch blieb daneben die vokalische Form auch noch im Gebrauch. So entstand jene Doppelform (Held, Helde; Hirt, Hirte; Bett, Bette), die dann auch selbst unter ursprünglich schwachen Formen (auf e) um sich griff: z. B. neben Herze, Narre, Herre trat nun: Herz, Narr, Herr. Die auf e aber blieb stets von den Dichtern, wohl in Rücksicht auf Rhythmus oder Voll-Laut und Wohllaut, bevorzugt. Ganz das gleiche Schicksal wie Held, Helde, erlitten z. B. Ahn, Ahne; Hauf, Haufe; Buchstab, Buchstabe; auch sie haben die Wandelungen: starke Form ohne Vokal, schwache Form mit Vokal, Doppelform nebeneinander, durchgemacht.

Bei Goethe findet sich oft genug ein solches rhythmisch-melodisches e, das mitunter sogar mehr als ungewöhnlich, nämlich geradezu: ungrammatisch heissen muss. Die Wiederbelebung der alten Adverbialformen auf e (süsse, helle, feste, milde, dichte, balde), die adjektivische Bildung: „die Burg ist meine," selbst noch das merkwürdige „**abe**stürzt" (mhd. abe, auch bei Hebel, z. B.: „**abe**g'eget", abgeeggt, bei Tieck, gute Eckart: „er thut die Rüstung **abe**"), lassen sich sprachlich rechtfertigen; wir finden aber auch Formen wie: „ich hielte", „ich stande" statt „hielt" und „stand", (bei Schiller: „ich flohe", „ich sahe") in der Weise jener seit dem 16. Jahrh. einreissenden Nachlässigkeit: nach Analogie der schwachen Präterita

Digitized by Google

auf **te** auch an die starke Form des Präteritums vielfach ein ganz ungrammatisches **e** anzufügen, z. B.: „ich stunde, stache, schosse, fande, nahme, empfalhe“ u. dgl. m., wovon wir nur noch das also ebenfalls streng-grammatisch unsinnige: wurde (st. ward) beibehalten haben*). — Dies Alles ist demnach bei Weitem bedenklicher als jenes unselige Wagnerische Wort; und Wer Geschrei über Ziererei erhebt, wenn Brünnhilde die herrlich melodische Stelle: „dir, o Helde, soll er gehören!“ singt, und dieses unvergleichlich schwungvolle Melos philologisch zerstören möchte um des überflüssigen „e“ willen — nun, Der mag Exercitia der Quinta korrigiren: das musikalische Drama existirt nicht für ihn! —

Es darf nicht Wunder nehmen, dass Wagner, im Gegensatz zum Ebenerwähnten, bei der Verbalbildung die ursprüngliche, aus der Verbalwurzel von innen heraus wachsende, leider mehr und mehr durch unsere kindische Bequemlichkeit schwindende starke Form des Ablauts so viel als möglich festhält. Jene schwache Form des Präteritum auf — te ist bekanntlich erst eine Hilfsverbal-Bildung, da dies **te** ein angehängtes „thun“ bedeutet (lieb—te = lieben that, wie franz. aimer—a, zu lieben hat). Wir modernen sprachfaulen Vielredner machen's uns leicht, indem wir, wie die Kinder, kurzweg an Wurzeln, die noch recht wohl selbständig ablauten könnten und sollten, jenes schwächliche, monotone, charakterlose **te** kleben, so dass jetzt schon z. B.: „schallte, glimmte, klimmte, bellte, webte, melkte, schraubte, löschte, backte, dingte, keifte“ die starken Formen: „scholl, glomm, klomm, boll, wob, molk, schrob, losch, buk, dang, kiff“ entschieden auf's Altentheil gesetzt haben. Jakob Grimm aber

*) Die grammatisch richtige Form ist: Singular ward, Plural wurden; in der Vorlutherischen Bibel (1. Mos. 13, 7.) steht „ich warde“, also das e der schwachen Konjugation an die Form der starken: ward gefügt. Danach ward die Pluralform analogisch „warden“ gebildet (1. Mos. 40, 4). Bald, z. B. beim Theuerdank, erscheint daneben auch, analogisch nach dem richtigen Plural „wurden“ gebildet: „ich wurd“ statt „ward“. Seit Anfang des 17. Jahrh. tritt öfter an dies wurd nun noch jenes e, und wir erhalten: „ich wurde, wir wurden“. —

Digitized by Google

meinte: „Fühlt man nicht, dass es schöner und deutscher klinge zu sagen: „buck, wob, boll?“ Im Gesetze des Ablauts gewahre ich eben den ewig schaffenden Sprachgeist. Es ist Alles daran gelegen ihn zu behaupten und fortwährend erhalten zu lassen“*). Die Dichter thun denn auch dafür gewöhnlich, was sie können; Goethe spricht stark und schön: „scholl, glomm, stak“; auch „billt“ (st. bellt), ja sogar kühn: „umrungen“ — einmal allerdings auch schwach, doch hier gerade ebenfalls nach älterer Sprache: „begonnte“**). Merkwürdig bleibt's aber, dass gerade das am Mindesten schöne, weil doppeldeutige Wort alter starker Form: „gerochen“ statt „gerächt“ am Meisten noch bei den Poeten eingebürgert geblieben war! Da giebt's denn doch eben noch weit schönere, deren Bewahrung die Sprachgelehrten echter, sprachempfindender Art uns auch lebhaft an's Herz legen. So empfehlen Grimm und August Schleicher die Konservirung oder Neubelebung der starken Form: brann“ (Partizip: gebronnen), d. h.: „stand in Feuer“, neben „brannte“ (Partizip: gebrannt), d. h.: „zündete an“. Wir haben jetzt das Intransitiv (brinnen, brann) und das Transitiv (brennen, brannte) rücksichtslos zusammengeworfen, die sich ursprünglich so gut unterschieden wie: „sitze, sass, gesessen“ von „setze, setzte, gesetzt“ oder: „verschwinde, verschwand, verschwunden“ von „verschwende, verschwendete, verschwendet“ oder: „trinke, trank, getrunken“ von „tränke, tränkte, getränkt.“ Diese „brann“ und „gebronnen“, die echten Ablautformen des Intransitivs, wurden noch in der älterneuhochdeutschen Sprachperiode bis an's 18. Jahrh. richtig gebraucht, z. B. Geiler von Kaisersberg (1510): „Das Feuer, das da brann“, Sebastian Frank (1558): „Der Tempel verbrann,“ Moscherosch (Philander v. Sittewald. 1677): „er ist verbronnen“, Abraham a Santa Clara (1707): „das Holz hat gebronnen.“ Aber auch Goethe

*) Unsere moderne Litteratur wird eben beherrscht von dem Sprachgeiste einer Raçe, der die deutsche Sprache mit ihrer innerlichst eigenen, lebendigen Ablautskraft ewig eine fremde bleiben muss; der Semit versteht nur die äusserliche Weise der schwachen Flexion.

**) Statt „gelaufen“ nimmt Goethe auch wieder die ältere, noch volksthümliche Form „geloffen“ auf. —

Digitized by Google

sagte noch: „entbronnen“, und Simrock im Parzival: als wär' entbronnen rings der Wald“ sowie ein „Hugdietrich“: „bis die starke Minne in ihm zu völlig entbrann.“ — Dies hat denn auch Wagner, mit Ausschluss des Partizips, recht eigentlich wieder zu Leben und Recht gebracht, in der richtigen Empfindung, dass: ein Feuer, das „den Felsen rings umbrannte“, eigentlich eines wäre, das ihn selber ringsum in Brand steckte, und aus dem überall vorwaltenden Triebe: zum Starken, Einfachen, Ursprünglichen zurückzukehren. Im „Parsifal“ dagegen heisst es richtig: „eine Wunde brannt' ihm in der Seite“; denn dies „brennen“ ist kausativ: ein Brennen verursachen. — Neben diesem öfter von ihm angewandten Präteritum „brann“ gibt es nur noch „pflag, eine auch von Anderen, z. B. von Geibel (Tod des Tiberius: „sein fahl Gesicht — erschien noch grauser heut, als sonst es pflag) und W. Jordan*), mehrfach gebrauchte starke Form, die aus

*) Dieser bekannte und viel belobte moderne Bearbeiter ältester Sagenstoffe, zeichnet sich ebenfalls durch eigenartige Sprachbereicherung bedeutend aus; und zwar bevorzugt er neben Wörtern älterer Sprache vielmehr: dialektische und Volks- oder auch (uns leider viel zu unbekannt oder ungebräuchlich gewordene) deutsche Kunst-Ausdrücke für Spezialitäten menschlicher Thätigkeiten, Geräthschaften u. dgl. m. Es könnte vielleicht nachgewiesen werden, in wie fern dieser Wortgebrauch vom epischen Geiste diktirt ward, wie der Wagnerische vom lyrischen; doch was hülfe es? Von dem wesenhaften Unterschiede zwischen lyrisch-dramatischer und epischer Dichtart scheint ja doch nun einmal nicht der schwächste Begriff in den Köpfen Derer wenigstens zu existiren, die eben sich immer wieder und wieder bemühen Jordan auf Kosten Wagners herauszustreichen; geschweige, dass sie ahnten, wie es sich bei Jenem um ein kunst- und geistvolles litterarisches Produkt, bei diesem aber geradezu um ein kulturhistorisches Phänomen handele. Für sie giebt es nur die Eine gemeinsame Basis: Nibelungen-Dichtung im Stabreim; daraufhin ziehen sie ihre rücksichtslosen Parallelen, die komischer Weise vornehmlich gerade der Sprache zu gelten pflegen, da denn die Jordan'sche epische wohl oder übel herhalten muss, der lyrischen Wagners als Muster gegenüber gestellt zu werden. Nie aber ist dabei die Rede von der Unmasse jener „ungewöhnlichen“ Wörter und Formen auch bei Jordan, die bei Wagner doch ein solch allgemeines Entsetzen erregen konnten, dass eben erst dies seltsame Jordan-Gespenst heraufzubeschwören nöthig ward um es zu paralysiren! Möge man dem folgendem Register aus Jordans „Nibelungen“ künftig einige Berücksichtigung schenken, ehe man so gelehrt über seine Sprache redet um Wagner zu verunglimpfen,

Digitized by Google

der mhd. Litteratur besonders bekannt, vornehmlich von Uebersetzern mhd. Dichtungen auch im Neuhochdeutschen erhalten, übrigens noch bei Opitz und Flemming ganz üblich ist (nhd. in besonderer Bedeutung; pflog), und die man bei Wagner sogar schon im Lohengrin trifft.

„Brann" und „pflag" — damit wäre denn auch das letzte Kapitel, das über die Flexion, völlig erledigt. —

Gebrösel, Gegröl, Gemäsch, Gequengel, Gewebsel u. a. m. — Baug, Berge, Blade, Bräme, Ellbug, Erdrusch, Flychten, Friedel, Frame, Gaden, Glast, Gleisch, Hutzel, Klägling, Kobben, Kür, Luchten, Männin, Malm, Mulm, Niding, Niftel, Nothgestalde, Padden, Purzel, Querne, Rüsche, Schute, Schwibbe, Splint, Spriesse, Teufe, Tieff, Truchse, Wal, Wingert, Wirtel, Wuwuz. —

Flappen, flauen, fleihen, furten, gielen, gilben, glasten, gruften, jappen, klucken, küren, leiben, liften, riefen, schorfen, schwibben, spleissen, stelzeu, wabern. — Felbeln, fisteln, grübeln, scheibeln, treideln. — Begeisten, beschweigen (c. acc.), beschwichten, bewiegen; durchlenzen; entgischten, entwegen; überwarzeln; verkleiben; zerklöben. — Mundemorden, waffebewirken, willezucken. —

Brackig, freislich, glimpf, glupisch, gries, harsch, ein-herisch, knick, narricht, ge—patzig, quick, reckig, runisch, schewig, schwanig. — Ehnder, innert, hunten, zwier. —

Flieh, glomm, moll, pflag, scholl, schrob, stund. — Gefliehen, gekrischen, geloffen, entschloffen, verwunschen. — Geböre, göhre (c. acc.); begänne, gezäme, hälfe, wärfe; kännte, benännte. — Etzle, Gunthre, Hagne, Wendle. —

Dazu gesellen sich aus Jordans Odyssee-Uebertragung:

Gaumer, Schwaden, Unsal; Anke, Flote, Krag, Schrape, Siel; Betze, Giest, Watz, Zibbe. — Frit, gruslich, planken; wendelhornig, zwiersterbend. — Achter, heunacht, leerhand, umzech. — Büheln, krengeln, quaven, schlängen, schnabbeln, strammen, trützen. — Boll, pflag, gerochen. — Als Kuriosum sei noch erwähnt, dass die verpönte „Brunst" in Jordans „Nibelungen" just eben so oft brennt wie in Wagners, d. h.: 16 Mal. O Schauder! Und ihr habt eure Töchter in diese Rhapsodieen geschickt!

Digitized by Google

Schlussbetrachtung.

Ich habe in meiner Darstellung der Sprache Wagners auf seine älteren Werke fast gar keine Rücksicht genommen; denn, wie sich in ihnen das Gesammtkunstwerk seines musikalischen Dramas erst allmählig entwickelt ohne noch durchaus die Opernform durchbrechen zu können, so erreicht auch die Sprache dort noch nicht ihre volle Freiheit und Eigenart, die ich mich eben bemüht habe durchweg als vom Charakter dieses Gesammtkunstwerks bedingt darzustellen. Wir erkennen zwar im Lohengrin bereits eine vorzügliche Gefühlskraft der Rede und manche Spuren, die das Studium der alten Sprache der Sagenquellen zurückgelassen; doch noch nicht zum Ganzen durchgebildet, noch vielfach vom Tone des Operntextes erstickt. Der poetische Werth beruht in der Behandlung der Sage selbst; erst in den späteren Werken erstreckt er sich auch über die Sprache, und zwar als Sprache des musikalischen Mythendramas. Von diesen späteren Werken habe ich vornehmlich das Nibelungendrama, das uns heute doch immer noch zunächst interessirt, zur Fundgrube meiner Beispiele gewählt. Ich darf aber behaupten, dass die andern Dichtungen, Meistersinger und Tristan, nichts wesentlich Neues hinzugebracht hätten, am Wenigsten etwa einzelne fremdartige Wörter, die manchem Interessenten an der Wagner-Sprache denn doch schliesslich das Wichtigste bleiben, ob sie es gleich nicht sind.

Wir wissen von Nietzsche bereits, wie merkwürdig verschieden die Gesammtsprachcharaktere dieser beiden Werke sich gegenüber stehen. Die Meistersinger unterscheiden sich schon dadurch von allen andern, dass sie, der neueren Zeit, darin sie spielen, entsprechend, bereits eine ganze Anzahl

Digitized by Google

mehr abstrakter Wortbildungen, auf — ung, — heit, — niss u. dgl. und überhaupt zu den starken einfachen Gefühlsworten schon manches Kompositum mehr geistiger Bedeutung zuliessen; dies alles aber stets in dem Masse, als es das Wesen der Musik, und zwar jener eigenartigen Musik der Komödie, gestattete. Im übrigen trägt die Sprache den entschiedenen Stempel ihrer Zeit (z. B. in einzelnen Formen wie „zweene", „Verdrüssen", „Aergernuss" u. dgl. m.), vor Allem aber in den häufigen Verkürzungen der Worte um ihre Flexion, wie wir diese Manier, die dem grösseren Wortreichthum der Komödie aus der jüngeren Zeit etwas die Wage hält, aus den Werken des Hans Sachs und den Nachahmungen derselben durch Goethe kennen. Am besten lässt sich der Meistersingerstil in dieser Hinsicht mit der besonders historisch gefärbten Sprache Goethes in dem Gedichte: „Hans Sachsens poetische Sendung" vergleichen, in welchem auch jene eigenthümlichen und alterthümlichen charakteristischen Lautspiele nicht fehlen, wie: „Rucken, Fürm, Frumheit, krumb, dumb, wunniglich, ersicht, geschicht, syn, gesyn (mit den andern Formen: wesen, ich was, er wes't)", derengleichen -- wenn auch minder stark — Wagner ebenfalls, zum Zwecke komischer Karrikatur, ab und zu in seine Diktion aufgenommen hat. Auffällig könnte in den Meistersingern der mehrmalige Gebrauch eines ungewöhnlichen absoluten Genetivs statt präpositonaler Konstruktion erscheinen, eine der lebhaften Gefühlsrede sich sehr wohl empfehlende kürzere Sprechweise der alten Sprache, die wir vornehmlich nur noch in einzelnen meist adverbiellen Redensarten oder doch öfter gebrauchten Redewendungnn beibehalten haben: „keineswegs, jedenfalls, einigermaassen, dergestalt, allerart, möglicherweise, geradeswegs, lichterloh" u. a. oder „leichten Schritts, treuen Herzens, frohen Muthes, guter Hoffnung" u. dgl. m. Solche genetivische Konstruktion ist auch bei andern Dichtern, besonders aber wieder bei dem Lyriker Goethe, nicht ohne mancherlei kühne Beispiele; denn allerdings scheint die Ersetzung der umständlichen präpositionalen Konstruktion durch den einfachen, lebendigen Genetivkasus durchaus lyrisch empfunden. So sagt er z. B. im Faust: „Glatt behagen sich die Fische schwanken Lebens ohne Leid";

Digitized by Google

„sie werfen sich anmuthiger Gebärde vom Wasserdrachen auf Neptunus' Pferde"; „ernst, den Göttern gleich zu schauen, würdiger Unsterblichkeit," „wie sollt' ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt, in's Leben ziehn die einzigste Gestalt?" „Tauben sind es, die begleiten meiner Tochter Muschelpfad Wunderflugs besondrer Art"; „ihn faltet in reichster Windeln Flaum klatschender Wärterinnen Schaar, unvernünftigen Wäknens"; „zur Ferne liebender Sterne, seliger Huld". In den Meistersingern finden wir: „mein Herz, sel'ger Gluth"; „Verlangen, einziger Macht, in mir nur wacht"; „wie friedsam, treuer Sitten"; „gleich zweien Sonnen, reichster Wonnen"; übrigens ebenfalls, wie auch meist jene Goetheschen Verse, stets an vorzüglich lyrischen Stellen des Dramas.

„Tristan und Isolde!" — Wie da schon im ganzen Versbau, worin Reim, Assonanz und Allitteration verschmilzt, Mythos- und Historienzeit in einander fliessen, so erhebt das Drama selbst sich über jede Zeit, und der Charakter seiner Sprache ist ein universaler, der uns nur selten durch ältere Formen an eine bestimmte Periode oder an besondere Quellen der Sage gemahnt (Berge, Wisse, Scheue; pflag, umgliss). Gewaltigste, unvergleichlich wahrhaftige Gefühlssprache ist Alles! Auf kein Drama findet Nietzsches Charakterisirung der Wagner eigenthümlichen „Erfindsamkeit in der Sprache des wogenden Gefühls und der Ahnung" grössere Anwendung. Alles Fremdartige, Absonderliche, was Dem oder Jenem in den andern Dichtungen auffallen musste, verschwindet hier vor dem einzig Wunderbaren des eigenthümlichen Gesammtcharakters. Ich habe seinerzeit schon darauf hingewiesen und zugleich die Macht des geheimnissvoll andeutenden Rede erwähnt, darin das Mysterium des tiefsinnigsten Liebesdramas hier ganz der Offenbarerin Musik überliefert wird. Die Sprache im Tristan ist ihrem Wesen nach musikalisch; nicht ihrer Form nach, wie etwa ein schmuckvoll rhetorisches, unkomponirbares Gedicht; und dabei ist sie von höchster poetischer Schönheit, Reinheit und Erhabenheit, so dass man dies eigentlich bisher jüngste Gedicht des grossen Künstlers in der That auch als den Gipfelpunkt seines bisherigen dichterischen Schaffens

Digitized by Google

bezeichnen müsste, wäre nicht inzwischen der „Parsifal“ erschienen, der wissend-reine Thor, der mitleidige Heiland des Urschmerz-leidenden Tristan-Amfortas, dessen wunderbares Drama in seiner erhabenen Keuschheit, seiner weihevollen Religiosität die Charakterisirung durch ältere Sprachformen noch mehr, ja, bis auf wenige schon erwähnte Fälle, fast ganz verschmäht.

Doch lassen wir alle Vergleiche, und halten wir lieber Das fest, dass Wagner im höchsten Masse Goethes Forderung erfüllt hat: uns „gute Dinge“ zu sagen, indem er jedesmal geradeswegs „auf die Hauptsache losging“ und dieser ihre eigenthümliche Sprache mit genialem Instinkte zu geben wusste, woran zu mäkeln dem Unverständigen leicht sein mag, deren ästhetische Begründung nachzuweisen mein einziges Bemühen war. Denn nicht hat Wagner mit jenem Goetheschen Uebermuthe etwa seine „guten Dinge“ durch rücksichtslose Verachtung aller „technischen Grillen“, durch Assonanzen, Allitterationen, falsche Reime, „wie sie gerade kamen“, zu so grossartig freiem Ausdruck gebracht, sondern durch eben den genialen Instinkt des musikalischen Sprachbildners, der, unwillkürlich beeinflusst durch den ihm zu zweiter Natur gewordenen echtdeutschen Sprachcharakter der Quellen seines Stoffstudiums, ohne die pedantische Hartnäckigkeit einer überlegten Absicht, in all seinen Abweichungen vom Gewöhnlichen gerade das Rechte traf, wie es der Sprache im Gesammtkunstwerke, der Sprache des Mythos und des lyrischen Dramas, erforderlich war. Und wie Mythos und Drama ihm immer verbunden im Heimathelemente der grossen Musik sich fanden, so wirkte auch seinen sprachlichen Stil derselbe allumfassende und alldurchdringende Herrschergeist seiner Künstlerseele, der schöpfungsgewaltige Geist der Musik. Von Dem muss man dann freilich einen Hauch in der eigenen Seele spüren um den sprachlichen Ausdruck, den er in Wagners Dramen forderte und gewann, recht verstehen und würdigen zu können, während man, nur nach gewohnter Weise von oben her über die Aussenseite dieser Werke hinwegstreifend, nichts daran bemerkt als das unerklärt Ungewöhnliche und

Digitized by Google

Wunderliche, im Verhältnisse zu anderer moderner Poesie und Sprache, die nur für sich allein gelten will und soll.

Aber — versuch's doch Einer von all Denen, die solchen erheblichen Anstoss an dieser sie ungewöhnlich dünkenden Sprachbildung nehmen, versuch' er's, falls er überhaupt einiges praktische Talent für Poesie besitzt, denselben mythischen Stoffen ein anderes, ein gewohnteres sprachliches Gewand zu geben! Wähle er etwa, wie selbst ein Goethe, jene schlicht-natürliche, doch kindlich unbedeutende Form des deutschen Singspiels, dessen Jener in Ermangelung eines wahren musikalischen Dramas zu pflegen nicht mit Unrecht für gut fand, einen oberflächlich-gemüthlichen Text in möglichst leichten, nichtssagenden, bequemlich und zierlich dahinklingenden Versen; oder im Gegentheil: dichte er, ergriffen von Wagners Grundidee, dass auch in der Oper der erste, ernste Zweck das Drama sein müsse, die ganze Tragödie in den edelsten, tönendsten Schillerschen Jamben als vollständiges Hofschauspielhausfähiges, modernes rezitirtes Drama und verlange dazu noch eine musikalische Ausführung, die der Musiker für eine luxuriöse Unmöglichkeit erklären wird; oder endlich: nehme er überhaupt aus dem ganzen reichen Sujet nur eben die altopernhaft verwendbaren, spezifisch lyrischen Stellen zur konzertmässig brillanten Komposition von Liedern, Arien, Duetten, Terzetten, Chören, Märschen und Tänzen heraus und werfe damit all die grossen Errungenschaften eines wirklichen musikalischen Dramas und einer dramatischen Musik wieder bei Seite um die gewöhnliche „grosse Oper" zurecht zu dichten, im gehörigen ungeschickt-affektirten, phrasenhaft-nüchternen, vielleicht etwas Mosenthalisch jüdisch überlekten Jargon solcher Texte — und dann halte er — ganz absehend vom dramatischen Werthe natürlich! — gegen diese seine eigenen Sprach-Versuche Wagners Dichtung mit Wagners Musik: kann er noch ehrlich gegen sich selber sein, so wird er überwältigt gestehen müssen, dass er da eine Ausdrucksweise geschaffen, welche dem künstlerischen Zwecke ganz und gar nicht, Wagner aber etwas, was ihm durchaus entspricht, weil es inniger und tiefer als jedes Andere aus dem Geiste der ganzen Kunstart hervorgegangen ist: neu, weil eben die

Digitized by Google

Kunstart in ihrer grossartig durchgeführten Einheitlichkeit neu, und um dieser Kunstart willen — was auch eine Einzelbetrachtung undeutsch- modernen Sprachsinnes über diese „neue Poesie“ urtheilen möge — selber von höchster künstlerischer Bedeutung, von wahrhaft künstlerischem Werthe. —

Immermann meint einmal in seinen „Memorabilien“: „Der Grund des Ungenügens (das die Heroen unserer klassischen Litteratur bedrückte) war ihr Bewusstsein, dass die Kunst fehle, welche doch das Alpha und Omega der Poeten ist. Sie konnte aber von ihnen mit allem Experimentiren nicht entdeckt werden, weil jene grossen Männer sonst an sich und ihrer Art zu Selbstmördern hätten werden müssen.“ Diese „Kunst“, diese einheitlich-stilvolle, monumentale Form, zu welcher jene grössesten Meister unserer Litteratur, jene in ihren poetischen Schöpfungen als solchen, in ihrer Einzelheit, unvergleichlichen und unerreichlichen, und gerade in ihrem rastlosen idealen Streben ewig bewunderns- und liebenswerthen wahrhaften Heroen, nach Immermann, noch nicht gelangen konnten, war aber nur erst durch die Verbindung der Poesie mit der Musik zu der grossartigen, plastisch-lebendigen Form des musikalischen Dramas zu gewinnen, wozu den Weg und die Möglichkeit R. Wvgner uns nun gezeigt, dessen Beispiel uns zu realisiren er in seinen Werken mit stets wachsender Vollendung erstrebt hat. Von dieser Kunst ward auch die Sprache Wagners ihm diktirt, womit er, wie wir sahen, sich wiederum so nahe mit seinem unsterblichen Vorgänger Goethe berührte. Nur, was Dieser aus rein-lyrischer Empfindung geschaffen, das schuf eben Wagner aus dem volleinheitlichen Triebe nach dem musikalisch durchlebten und verklärten mythischen Drama; und eben damit schuf der wahrhaft deutsche Künstler uns auch wieder eine wahrhaft deutsche Sprache. —

Die Kritik hatte wohl Recht so grossen Aufhebens zu machen über diese „Sprache Wagners:“ das Warum aber nur blieb ihr dunkel. Möchte Dem und Jenem durch meine Bemühung einiges Licht darauf fallen! Zwar bei den kritisirenden Herren selbst ist solche Wirkung schwerlich zu erwarten: die werden sich nach wie vor blamiren; was ja ihre

Digitized by Google

eigentliche Lebensaufgabe Wagner gegenüber ist. Doch dem von ihnen beeinflussten Publikum thut eine Erleuchtung dieses Punktes recht sehr noth! Es sind Viele darunter, die für Wagners Kunst in ihrer Eigenart ein warm empfängliches Gemüth zeigen, aber mit dem Nachrufe: „nur — diese Sprache, diese Sprache!“ sich doch noch als Schüler des echten, undeutschen, alles wahren Sprachgefühles baaren, Wagnerkritizismus' verrathen. Die mögen darüber nachdenken, was ich in dieser Schrift ihnen ernstlich auseinander zu setzen mich bemühte. Ich widme sie ihnen: den Sprachscheuen unter den Wagnerfreunden! —

Digitized by Google

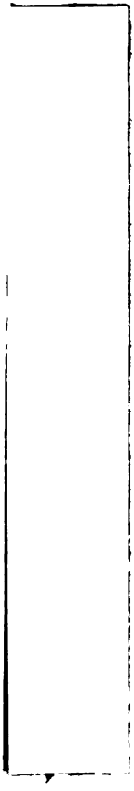
Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 5663.707
Die Sprache in Richard Wagners Dich
Loeb Music Library
BDJ6404
3 2044 041 203 753

JUL 20 1911
APR 14 1968

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 5663.707
Die Sprache in Richard Wagners Dich
Loeb Music Library
BDJ6404
3 2044 041 203 753

JUL 28 1911
APR 14 1968

Digitized by Google

Digitized by Google